أما بعد

قراءة عربيّة للشعر القديم

لقراءة الشعر العربيِّ القديم متعةٌ ذهنيّة وجماليّة عميقة، لا تبلى من كثرة الدراسات النقديّة التي قام بها جلّة من نقّاد الأدب ودارسيه. وعلى اختلاف المناهج والنظريّات النقديّة التي ينتهجها الدارسون؛ فإن للشعر القديم طبقات من المعاني التي ماتلبث أن تتكشّف شيئًا فشيئًا، وتتأبّى على أن تنقاد إلا لمن عرف مداخل ذلك الشعر ومخارجه، وأجواءه الذهنيّة، وقيمه الإنسانيّة.

ومنذ أن غدا للأدب العربيِّ القديم كرسيٌّ في الجامعات العربيّة، توالت الدراسات والآراء المختلفة عن الظاهرة الشعريّة، وكان للنظريّات العلميّة والفلسفيّة سبيلها إلى غير ظاهرة من ظواهر الشعر القديم والأدب القديم، بدءاً من طه حسين وعباس محمود العقّاد، ومروراً بشوقي ضيف ومحمد النويهي، ووصولاً إلى علي البطل وكمال أبو ديب وحسن البنّا عزّ الدين ووهب روميّة وآخرين، ومن خلال آراء عمّقت النظر بالظاهرة الأدبيّة، والشعريّة بوجه خاصّ.

وجال نقّاد الأدب ومؤرّخوه في طبقات الشعر العربيِّ القديم، عبر مجموعة من المناهج والنظريّات النقديّة التي أكسبت الدرس النقديّ غنًى وعُمْقًا، فرأينا المناهج البنيويّة والنفسيّة والأسطوريّة تُعْمل أدواتها في الشعر القديم، في أعصره المختلفة، وقدّمت اجتهادات لابأس بها، وإنْ كان قوام نجاحها مبنيًا على الذائقة الجماليّة التي يمتاز فيها ناقد من آخر، وإلا تحوّلت تلك القراءة إلى ضربٍ من

العُجْمة والرطانة النقديّة التي لا يسيغها الشعر القديم، لأنّها خلت من روح النقد الذي لم تُخْلص له، قدر إخلاصها للنظريّة التي حاولت أن تقيس الظاهرة الأدبيّة على مقاسها، حتى لو أخنت عليها.

ويبدو أنّ الولع بالنظريّات الحديثة والمناهج «المستوردة» صرف الانتباه عن اجتهادات نقديّة لم تزعم لنفسها الانضواء تحت تلكم «العلامات النقديّة»، ولكنّها شقّت لنفسها منهجًا يقوم على الإفادة من المخزون البلاغيّ والنقديّ في التراث العربيّ، ويرفد ذلك ذائقة جماليّة مدرّبة، ومعرفة بقوام الثقافة العربيّة التي أنتجت ذلك الشعر.

ومن أبرز الدراسات التي يمكن الإلماح إليها في هذه العجالة كتاب «نمطٌ صعب ونمط مختلف» للعلامة الشيخ محمود محمد شاكر، الذي استطاع أن يقدّم تجربة نقديّة فريدة، تقوم على ذائقة جماليّة رفيعة، وبصر عميق بالشعر وكلام العرب، ما يجعل قراءته تلك أنموذجًا لقراءة لا تتنكّر للموروث النقديّ والبلاغيّ العربيّ، بل تطوّره وتتوسّل بمصطلحاته، وتنطلق بها إلى آفاق جديدة.

غير أنّ قراءةً مثل هذه لم تستطع أن تكسب مريدين وأصفياء، ولعلّ ذلك يرجع إلى صعوبة تحديد العلاقة بالتراث النقديّ والبلاغيّ العربيّ لدى غير قليل من الدارسين، وكذلك الولع واللهج بالنظريّات والمناهج النقديّة الحديثة، وأحدث ذلك كلّه حيرةً في نظرتنا إلى تراثنا، بل وحوله، في وعي كثير منّا، إلى رهان على تلكم النظريّات، في شذرات، هنا أو هناك، فلم تَنْمُ تلك القراءة ولم تُحدثْ تأثيرها، لأسباب يطول المقام عن ذكرها، غير أنّ تلك القراءة المطوِّرة للتصوُّر التراثيّ جديرة بالتأمل والدرس على كلّ حال، فلعلّها تخصب وتذيع، ولو بعد حين.

حسين محمد بافقيه

حداثة المحافظة وأصالة التجديد



محمد عبدالعزيز الموافي

– 1 –

1-1

«لعل أحداً من نقادنا وعلمائنا المعاصرين لم يلق من الغبن فى حياته وبعد موته ما لقيه المرحوم الدكتور غنيمي هلال، رائد الدراسات الأدبية المقارنة في عالمنا العربي، وأحد نقادنا الأكاديميين المعدودين الذين أصّلوا النقد الأدبي الحديث في العربية، وأقاموا صرحه على دعائم راسخة من النظر العلمي الدقيق، والرؤية الشاملة المستوعبة. وأثروا المكتبة النقدية في مجال التنظير والتطبيق. فضلاً عن جهوده الخصبة في مجال تكوين أجيال من النقاد المرموقين. لقد ظل يتوهج بالعطاء حتى احترق! ومع ذلك لم يحتل المكانة البارزة التي كانت تؤهله لها جهوده العلمية الفذة وتراثه العلمي المرموق..»[(1)].

هذا المقتبس الطويل هو ما صدَّر به «علي عشري» الكتاب التذكاري عن «د. غنيمي هلال». ويمكن أن يقال إن التاريخ كاد يعيد نفسه معه بوصفه من أنبغ تلاميذ غنيمي هلال. وربما كانت طبيعة كل منهما أحد الأسباب فيما أصابهما من غبن نتيجة الزهد الشديد في الأضواء والشهرة، والعكوف المستمر على تجويد المادة العلمية عكوفاً أدى إلى ضيق المحيط الاجتماعي، وندرة الأصدقاء المقربين المؤهلين للسمو بكل منهما إلى المكانة الرفيعة التي يستحقها.

2-1

ليس من اليسير على من يعرف «علي عشري: الناقد» أن يتغاضى عن **الجانب الإنساني** فيه، أو يتناساه. وتتضاعف الصعوبة بالنسبة لنا - نحن أحبابه وأصدقاءه الأدنيْن -. فقد كان بيننا نسيجَ وحده: خلقاً، وعلماً، وسلوكاً؛ فصرنا نراه تجسيداً حياً لحزمة مشعة من القيم الرفيعة التي يلمسها ويقبس منها كل من حظي بتلك الصحبة الفريدة التي ذاعت حولها في محيطنا «طرائف»[2] تؤكد تلك القيم، وتزيدها رفعة وشموخاً. وقد تجاوز الإقرارُ بذلك خاصته إلى كل من اقترب منه، أو لقيه[3]!

3-1

كثيرة هي القضايا الأدبية والنقدية التي أسهم فيها علي عشري بنصيب واضح، ولا مناص من الاختيار لبعضها والتوقف أمامه؛ لأن تناولها كلها شيء لا طاقة لنا به الآن. وينبغي أن تطول الوقفة أمام عمله الأول «موسيقى الشعر الحر» وهو رسالته للماجستير التي لم يعتن بها ولم يطبعها. بل قدمها للمناقشة مكتوبة بطريقة تستعصي على القراءة، وتجعل قارئها يعاني معاناة شديدة في تمييز كتابتها!

كانت هذه الدراسة إرهاصاً مبكراً بظهور ناقد متميز **يجمع بين موهبة التذوق وشاعرية الأداء ونصاعة البيان ودقته، مع وضوح المنهج وعمق النظرة وشمولها. فضلاً عن ريادة تلك الدراسة** - أو تعميقها - لقضايا أدبية طريفة ظلت الشاغل الأكبر للنقاد على امتداد العقدين السادس والسابع من القرن العشرين. كما ظلت كذلك بالنسبة لعلي عشري الذي ظل دائم المراجعة والتنقيح والإضافة إليها إضافات جوهرية جعلته - فيما بعد - يحول بعض أجزائها إلى بحوث مستقلة.

وتستدعي هذه الدراسة إلى الذهن دراسات متميزة ذاتَ تأثير

ممتد في حياة أصحابها؛ كـ «الفن ومذاهبه فى الشعر العربي» للدكتور شوقي ضيف. و«الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر» للدكتور مصطفى سويف.

ويزيد من تقدير هذه الدراسة الإشارة إلى الظروف التى ظهرت فيها. فقد نوقشت عام 1968. وهذا يعني أن صاحبها مهموم بقضاياها منذ ثلاث أو أربع سنوات. بل يعرف المقربون منه اهتمامه المبكر بها منذ أوائل الستينات خلال دراسته الجامعية التي كانت تنبئ عن بزوغ ناقد واعد وشاعر مبدع، فسحت له الآداب البيروتية صدرها. وخلال هذه الفترة لم يكن في الساحة إلا كتاب د. نازك المشهور «قضايا الشعر المعاصر» الذى تختلف عنه هذه الدراسة اختلافاً واضحاً. أما كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل «الشعر العربي المعاصر» فلم يظهر إلا بعد إنجاز هذه الدراسة التي كانت تحرث فى أرض بكر استهوت صاحبها، وشحذت مواهبه لإخصابها واستنبات أفضل غلاّتها، واستخدام أحدث الوسائل لإزكاء هذه الغلات ومضاعفتها؛ من أجل تحقيق غايته البعيدة المحركة لكل نشاطاته: «حداثة المحافظة وأصالة التجديد»! نعم، فتلك هي «المقولة الأم» لبحوثه والمحور الأساسي الذى تدور معظمها حوله. والتى تعد امتداداً خلاقاً للدور الخطير الذى قام به الرواد في «المصالحة» الضرورية والمثمرة بين الأصالة والمعاصرة بحيث تصير «بداية التجديد قتل القديم بحثاً» على حد قول شيخ الأمناء «أمين الخولي»!

- 2 -

«موسيقى الشعر الحر» كانت الدراسة الأولى التي برز فيها تحقيق هذا المنهج الرشيد والتي كان صاحبها يحرث فى أرض بكر. وكانت مادة بحثه تعاني من عسر الميلاد ومشقة الاستمرار؛ فقد تم

تحويل كثير من نماذجه الشعرية - بتوقيع العقاد - «إلى لجنة النثر؛ للاختصاص»!

وقد ظل يتصدى لإبداع الشعراء بعنف زلزل أركانه، رامياً إياه بـ «الشعر السايب»؛ سخرية منه وحطاً من شأنه! على حين يجأر الرائد «صلاح عبدالصبور» أمام جبروت العقاد وقوة تأثيره: «موزون.. والله العظيم!» يشاركه في ذلك، مع كثير من الحدة، عبدالمعطي حجازي[4].

ومافتئ المجددون يذكِّرون العقاد بشبابه النقدي المتوثب، وسعة أفقه ورغبته العارمة في التجديد؛ خلال حملته الحادة العنيفة على «التقليد» ممثلاً «شوقي» الذي ظلم على يديه ظلماً بيِّناً؛ وهكذا دارت الأيام دورتها، فانقض العقاد الثائر الرائد على المجددين الذين يطبقون ما كان «ينظِّره» في أوائل القرن العشرين!

لقد ظلت المعركة مشتعلة فترة طويلة، تبودل خلالها - بين طرفيها - تُهم نأت بها عن الموضوعية. ومما يُحمد لرهط من النقاد مناصرتهم للتجديد، والتأصيل له، والحد من غلوائه. من هذا الرهط المستنير د. غنيمي هلال، د. عز الدين إسماعيل، وعلى رأسهم الراحل الجليل د. عبدالقادر القط الذي احتضن الشعراء الرواد وتعاطف مع نتاجهم، وأشار إلى عوامل نشأته وطرافة تجاربه وخصوصيتها وعمقها[5]؛ قاصداً من وراء ذلك كله الإقناع بأن ظهور تلك الحركة الفنية شيء طبيعي، وضروري.

ويبدو أن البيئة المحيطة بـ «علي عشري» كانت حافزاً قوياً لإتمام مشروعه النقدي؛ فقد كانت «دار العلوم» - آنذاك - تعج بالنشاط الأدبي الذي يروده طائفة من أساتذتها الشبان - حينئذ - كالدكتور أحمد هيكل، والراحلين: الدكتور غنيمي هلال، والدكتور عبدالحكيم بلبع. فقد رعى هؤلاء الأصوات الشعرية الواعدة لدى

إسماعيل الصيفي وفتوح أحمد وسعد مصلوح، وكثيرين من غيرهم. وشجعوا انطلاق فاروق شوشه؛ مذكِّرين - ومقتدين - بما فعله د. مهدي علام، عندما قدم «أغاني الكوخ» لتلميذه «محمود حسن إسماعيل» الذي صار مثلاً يحتذى. وصوتاً رصيناً دائم الحضور في نشاط «الدار»!

في وسط هذا الجو جاءت دراسة «موسيقى الشعر الحر» على يد ناقد مبدع يملك أدواته ويجيد استخدامها - لتسد فراغاً خطيراً في الساحة النقدية؛ لأنها تصدت لأخطر ما اتهم به هذا الشعر، وهو خلوه من الموسيقى، أو خروجه على عروض الخليل.

وينطلق «علي عشري» في دراسته للقضية من نقطة يؤمن بصدقها وأهميتها وضرورتها لأية دراسة حديثة: تلك هي ضرورة الالتفات الجاد للتراث، لأن حاضر الإنسان - والأدب - يتصل بماضيه اتصالاً وثيقاً، يهيئ للمستقبل تهيئة تستمد نماءها ونضجها من الجذور الغائرة. وعلى قدر تمثل هذا الماضي وحواره حواراً جاداً يكون عطاؤه ونضجه وتأثيره وامتداده.. بل خلقه خلقاً جديداً؛ فهذه الاستعادة تسمو على التبعية وتكاد تكون إبداعاً جديداً لهذا التراث!

- 3 -

1-3

بدأ علي عشري دراسته الرائدة بتحديد إطارها بحدين أساسيين هما: بيان مدى أصالة هذه الحركة وارتباطها بميراثنا الأدبي، وانبثاقها منه. ثم جلاء الأسس الفنية الموسيقية التي تقوم عليها هذه الحركة، والتي تتحكم في الشكل الموسيقي للقصيدة الحرة.

ولقد كان هذان البعدان متكاملين وممتزجين في تصور البحث، لا ينفك أحدهما عن الآخر؛ فليست الأسس الموسيقية لحركة الشعر

الحر سوى القيم والمعطيات الأساسية للشكل الموروث للقصيدة العربية في تشكيل جديد.

وفي تعقبه للجذور لم يهتم إلا بالمحاولات الإأساسية التى تعتبر علامات بارزة على طريق الشعر الحر، والتي أمدت شكل القصيدة الحرة بعناصره الموسيقية الأساسية. وكانت وقفته أمام كل حركة محددة بهذه الحدود[6].

ومن ثم توقف البحث أمام ست محاولات تمت لتطوير الشكل الموسيقي قبل حركة الشعر الحر. وكانت هذه المحاولات على التوالي هي: **الموشحات الأندلسية، ثم البند العراقي، ثم الشعر المهجري، ثم محاولة جماعة «أبولو»، ثم الشعر المرسل**. وأخيراً المحاولات الأولى لكتابة القصيدة الحرة في مصر ولبنان والمهجر. وقد ركز البحث على تحديد الملامح المشتركة بين كل من التجديد الموسيقي في هذه المحاولات والتجديد الموسيقي في القصيدة الحرة.

ولما كانت القافية الهدف الأول لمناوشة المجددين في التقيد به؛ فإن الشكل الحر قد تحرر من هذا القيد، وتنوع موقفه منها ما بين الالتزام التام بالقافية الواحدة، والتحرر التام من كل قافية؛ وقد حصر البحث قافية القصيدة الحرة فى أربعة أنماط أساسية هي: **الموحدة، والمقطعية، والمتغيرة، والمرسلة**.

وعند تناوله الأسس الفنية للقصيدة الحرة، تناولها من خلال تفسير عام لوظيفة هذه الأسس في القصيدة؛ حيث اعتبرها - زيادة على كونها قيماً جمالية - أدوات تعبير ووسائل إيحاء يحاول الشاعر الحديث أن يستغلها استغلالاً تعبيرياً. فامتزجت خلال هذا الجزء من البحث **محاولة تحديد الأسس الموسيقية للقصيدة الحرة بمحاولة تقييم ما أنجزه شعراء الشكل** الحر من استغلال الإمكانات التي منحهم الشكل الحر إياها استغلالاً تعبيرياً[7].

2-3

كان من الطبيعي بعد هذه الرؤية البصيرة المحيطة بكل جوانب البحث - أن يغوص وراء مفرداته واحدة بعد الأخرى ممحِّصاً لكل منها، ضامّاً لها بعضها إلى بعض ليشيد بناءه النقدي. ولعل أول تساؤل يطرح نفسه هو التساؤل عن ضرورة هذا الشكل الشعري الجديد، وعن المبرر الفني لوجوده؛ فأية ظاهرة لا تمتلك تبرير وجودها هي ظاهرة غير جديرة بالبقاء فضلاً عن البحث والدراسة. والظواهر الأدبية الأصيلة التي تنشأ في مجتمع من المجتمعات إنما تنشأ استجابة لحاجات فنية معينة، ونتيجة لعوامل ثقافية واجتماعية ونفسية. فما الذي أدى إلى نشأة تلك الظاهرة في أواخر العقد الخامس من القرن العشرين؟

بدأ الناقد تلك المهمة الشائكة سابحاً ضد تيار ثقافي ضخم يلفظ تلك الظاهرة الجديدة ولا يجد لها مبرراً واحداً يسوّغها. ومن ثم كال لها الاتهامات التي تلحق بها كل نقيصة؛ فالدوافع وراء تحمس الشباب لهذه الدعوة هي ميلهم إلى السهولة واليسر، وعجزهم عن الاستجابة لمتطلبات الشكل التقليدي، وهي ضحالة حصيلتهم اللغوية وضعف صلتهم بالتراث، وهي نزعة الشباب إلى الجري وراء كل جديد وشاذ لمجرد جدته وشذوذه. وأخيراً فالحركة برمتها مستوردة من الخارج. وتكاد تكون - في رأي المتهمين - مشبوهة سياسياً، بل عقدياً!

طرح الناقد كل ذلك جانباً، ولم يثنه عن هدفه شدة الضجيج من حوله. وبدأ يتقصي **أسباب تلك النشأة** فوجدها من الكثرة ومن التشابك والتعقيد بحيث يتعذر إجمالها في سطور دون الانزلاق إلى لون من السطحية والتعميم ينأى ببحثه عن الجدية والموضوعية. فالظواهر الأدبية - خصوصاً في العصر الحديث - لا يمكن ردها إلى عوامل واضحة محددة، لأنها تكون عادة نتاج عدة عوامل فكرية

واجتماعية ونفسية، تنتج من امتزاجها وتفاعلها الظاهرة الأدبية. ومن ثم فإنه يصعب الفصل بين هذه العوامل فصلا حاسماً، ييسِّر للباحث أن يحدد - بالضبط - أين ينتهي تأثير هذا العامل ويبتدئ تأثير ذاك[8].

بدأ الحديث عن تلك الأسباب بإجمال العوامل التي رأتها د. نازك الملائكة سبباً في نشأة الشعر الحر. وهى أربعة عوامل أساسية: النزوع إلى الواقع، الحنين إلى الاستقلال، النفور من النموذج المتكرر في موسيقى الشعر، إيثار المضمون على الشكل المصنوع.

3-3

لكن الناقد لم يقنع بكل ذلك ونظر نظرة شاملة إلى القضية جعلته يرجع عوامل النشأة إلى أسباب أربعة: يأتي في مقدمتها **الاتصال بالثقافة الغربية** اتصالاً أدى إلى تعديل بعض المفهومات الأدبية، من ضمنها التأثر بحركات التجديد فى الأدب الغربى، وبالذات الاهتمام الزائد بالموسيقى عند الرمزيين. ومن هنا تبرز أهمية محاولة «باكثير» الرائدة في ترجمة «روميو وجوليبيت» إلى شعر مرسل لا يلتزم بالقالب الخليلي. وذلك رداً على تحدي أستاذه الإنجليزي. ثم جاء أبو شادي ليربط ما يدعو إليه من تحرر موسيقى[9] بالشعر الحر الإنجليزي. وينبه «علي عشري» إلى أننا لا يمكن أن نترك الحديث عن صلتنا بالثقافة الغربية دون التوقف أمام التأثير الخطير لـ «إليوت» في هذا المجال؛ فالدكتور محمد النويهي يجعل مدخله إلى دراسة «قضية الشعر الجديد» هو تتبع أثر «إليوت» فى نشأة الشعر الحر عندنا. ولا عجب فى هذا فرواد الشعر الحر أنفسهم يعترفون بتأثرهم البالغ بإليوت؛ فـ «السياب» - على سبيل المثال - يعترف في أكثر من موضع، ومن مناسبة، بتأثره البالغ بإليوت.

والدارس لموقف نازك من قضية الشعر الحر يجده في خطوطه

الأساسية **لا يختلف كثيراً عن موقف «إليوت»** من الشعر الحر في اللغة الإنجليزية، فقد قامت نازك - على المستوى النقدي - بأول محاولة ناضجة لتحديد ملامح حركة الشعر الحر والتعريف بها. وذلك في المقدمة الرائدة التي كتبتها لديوانها «شظايا ورماد» في أوائل عام 1949م وفي هذه المقدمة تعلن نازك ثورة جارفة على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وترى أننا مازلنا أسرى تسيِّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام!

ثم يلاحظ الناقد اتزان نظرتها وعمق بصيرتها - بعد ذلك - فى تصديها لأدعياء التجديد الذين صفقوا لانحراف الشعراء الشباب وانبهارهم بالتقليد الأعمى. لقد عادت نازك إلى موقف أكثر التزاماً بالموروث والتصاقاً به، موقف عده البعض انتكاسة من نازك! وقد انعكس هذا الموقف الجديد فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» الذي يعد فى مجمله محاولة لربط حركة الشعر الحر بالموروث العروضي، وترجمة لموقف نازك الأخير من القضية. ويلخص روح الكتاب، وجوهر موقف نازك معاً، قولها فى أحد مواضع الكتاب «إن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعاً لكل ما يرد فيها. وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم الذى لا عروض سواه لشعرنا العربي؛ لهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة، ولو لم تعرف العروض! »(10).

ولا يتعجل «علي عشري» فى الحكم على نازك باحتذاء خطى «إليوت» برغم سهولة رد كل ملمح من ملامح دعوتها إلى شبيهه في دعوته؛ لأن ذلك كله - في رأيه - لا يعني تأثرها به. فدعوات التجديد عموماً كثيراً ما تتشابه في ملامحها الأساسية، خصوصاً إذا

كان الواقع الذى تطالب هذه الدعوات بتطويره واقعاً متشابهاً. ولذلك فليس بعجيب تحول موقف كل من إليوت ونازك من الحماس الجارف إلى التحفظ والرزانة، التي يعدها البعض انتكاسة من كلا الرائدين!

بقي بعد هذا أن نازك - وإن لم يمكن القطع بتأثرها المباشر بإليوت - فإن العين لا تخطئ ملامح تأثرها بجوهر دعوته التي لابد وأن نازك تعرفت عليها، بين ما تعرفت عليه من وجوه الثقافة الغربية؛ عندما تعلن فى مقدمة «شظايا ورماد»: أن مقومات القصيدة العربية ستزدهر وستتطور لأن هذا هو «النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوربية»[11].

حصيلة القول أن شعراء المدرسة الحرة عندنا قد تأثروا بدعوات التجديد فى الأدب الغربي، كما تأثروا برواد التجديد من الغربيين، منطلقين من موروثنا الأدبي محاولين تطويره وتجديده في ضوء القيم التى استخلصوها من حركات التجديد فى الأدب الغربى كحركات، ومن رواد هذه الحركات كمبدعين، فى مجالي الشعر والنقد.

ثم يستدرك الناقد، ويقرر تعذر نقل شكل أدبي بكل قواعده - وبخاصة الشعر - من لغة إلى أخرى. غير أن هذا لا يمنع التأثر بالمقومات العامة والعناصر البارزة فى الشكل الموسيقي للقصيدة في لغة ما، بحيث تُستلهم هذه المقومات في تطوير الشكل القومي للقصيدة. أي أن قصارى ما يمكن أن تؤثر به لغة في لغة فيما يختص بشكل القصيدة هو أن تساعد على خلخلة شكل القصيدة وإعادة تشكيله - كما يقول إليوت - في إطار القواعد والأسس الأساسية للغة القومية.

4-3

أفاض علي عشري في الحديث عن **عوامل النشأة** بما لا يخرج

كثيراً عما قالته «نازك» وإن كان حديثه أوسع رؤية وأكثر ضبطاً وجلاءً لما ذهبت إليه. ويعنينا الآن أن نتوقف أمام أهم الأسباب لتلك النشأة وهو تأثر الشعر بالفنون الأخرى وبالذات الموسيقى، لقدرتها الخارقة على الإيحاء.. وافتتان الرمزيين بـ «فاجنر» كان من أبرز ملامح هذا التأثر!

وفي لمسة دقيقة يخلل أسباب جهارة الشكل الخليلي وخفوت الشكل الحر. ويرجع ذلك إلى تفشي الأمية بين العرب، وما ترتب على ذلك من أن الإلقاء أصبح هو الوسيلة الأولى - إن لم تكن الوحيدة - للتوصيل بين الشاعر والمتلقي. والإلقاء يتطلب شكلاً موسيقياً أكثر جهارة وإيقاعاً أحدَّ بروزاً. والإلقاء فى القصيدة العربية موجَّه أساساً إلى الجماعة. والشعر الموجه إلى الجماعة في حاجة إلى موسيقى خاصة واضحة الإيقاع. وليس أدعى لهذا الموضوع من تساوي الأبيات في أطوالها وقوافيها. وقد أكسب هذا الوضع الأذن العربية دربة ورهافة جعلتها تستريح إلى الكلام المنغم.

وعلى خلاف ذلك، كانت موسيقى الشعر الحر التي كانت صدى لتجربة الشاعر المعاصر التي صارت أكثر عمقاً وغنىً وتنوعاً وتفرداً، بحيث لا تكاد تمت بصلة إلى تجربة الشاعر القديم التي كانت تتسم بالبساطة والوضوح والعمومية. وأصبحت القصيدة تقوَّم بمقدار عمق تجربتها وصدقها وتفردها. وأصبح الشعر الحديث رؤية جديدة لم يُسبق إليها الشاعر مئات المرات، ولم يجْتَرَّها قبله مئات الشعراء، وإنما يكتشفها هو لأول مرة. ولم تعد وظيفة الشاعر الأولى هي الإطراب والإمتاع، ودغدغة سمع المتلقي بأنغام حادة تهز حواسه وتخدر سمعه!

لقد أصبحت حدود التجربة الجديدة - على حد تعبير أحد شعراء مدرسة الشعر الحر - تنحصر في نقطتين هامتين: **فردية الشاعر وفردية القارئ**، فالشاعر الحديث له أسلوبه المتفرد في مواجهة

المجتمع، وفي اختيار تجاربه الوجدانية والعقلية الخاصة، وفي نظرته إلى القيم العامة، وفى زاوية رؤيته لموروثه الفني، وفي التعبير عن ذلك بطريقته الخاصة. أما القارئ فهو - كما تقدم - لم يعد يتلقى الشعر في محفل أو مجتمع، كما كان شأن المتلقي القديم؛ وإنما هو يلتقي بالشاعر في خلوة مع ديوانه أو قصيدته[12].

لقد أسأنا إلى الشكل الموسيقي القديم بأسلوب تعاملنا معه؛ فحولناه إلى قيد على إبداع الشاعر وانطلاقه، وعلى طاقته الشعرية، حيث جمَّد هذه الطاقة في تلك «القوالب التعبيرية التقليدية التى استنفد الاستعمال المتكرر على امتداد القرون كل ما كانت تحتويه من طاقات الحياة، وامتص منها كل ما حملته أثناء الظروف التاريخية الأولى لاستعمالها من نبضات إنسانية ودلالات إيحائية.. **وليس هذا بالطبع عيبَ الشكل القديم** الذى استطاع أن يفي بالغاية التى ابتكر من أجلها على خير وجه، وإنما هو عيب الذين يريدون أن يتجمدوا على هذا الشكل وأن يحمِّلوه أكثر مما تسمح به إمكاناته!»[13].

ثم يضرب لذلك مثلاً كاشفاً بالسياب عندما يستخدم الشكل القديم في لحظات إبداعه الشعري الزائف، وتجاربه المصطنعة - حين لا يكون لديه شيء جديد متفرد - فيلجأ إلى الشكل القديم الذي يمده بحشد من القيم المكرورة! وذلك حين اضطر - تحت وطأة المرض القاسية - أن يمدح عبدالكريم قاسم ليمده ببعض المال للعلاج!

ويعود الناقد ثانية إلى الاستدراك الدقيق، فيقرر أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الشكل التقليدي لم يعد صالحاً كلية للتعبير عن التجربة المعاصرة. فمازالت هناك جوانب من تجربة الشاعر المعاصر لا يصلح للتعبير عنها سواه. فليس قالب القصيدة التقليدية معيباً لذاته، وإنما يكون معيباً لأن إيقاع القصيدة التقليدية لا يوافق الإيقاع

النفسي لقائلها، أو لأن إيقاع القصيدة التقليدية - وإن وافق الإيقاع النفسي لقائلها - فإنه لا يوافق إيقاع العصر[14].

ثم يشير إلى إمكانات التنويع الكثيرة في الشكل الحر نتيجة التخلص من سيطرة البيت الواحد والقافية الموحدة. فضلاً عن إمكانية إثراء الشكل الموسيقي بأوزان جديدة عن طريق المزج بين البحور الخليلية، وبين الشكل الحر والشكل التراثي، بعضها ببعض.

- 4 -

1-4

قبل أن يدرس «علي عشري» جذور حركة الشعر الحر، بين أن هدفه من ذلك هو بيان أصالة الحركة وانبثاقها بين الموروث وارتباطها بالجذور. ثم بيان أصولها في الحركات المبكرة للتطوير، وأخيراً تحقيق البدايات الأولى للشعر الحر.

في عودته إلى الجذور، توقف عشري طويلاً أمام التجديد الموسيقي في الموشحات، وبين مدى إفادة الحركة منه. وكذلك فعل عند «البند». ولم يفته أن ينبه على أن **الصلة بين البند والشعر الحر محدودة** بالجانب العروضي فقط؛ فقد نشأ الشعر الحر استجابة لضرورات فنية وتعبيرية. ونتيجة لتطوير جذري في تجربة الشاعر المعاصر، وفي مفهوم الشعر. كما كان صدى لتطور أساسي في مضمون الشعر العربي، وتصوراً جديداً لوظيفة الموسيقى في القصيدة؛ أي أن الجانب العروضي في الشعر الحر ليس سوى بعد واحد من أبعاد هذه الحركة العديدة الأبعاد. أما البند فلم ينشأ نتيجة لتطور في مفهوم الشعر العربي أو مضمونه؛ **فمضمون البند هو نفس المضمون التقليدي للشعر العربي** من وصف ومدح وهجاء وغزل.. وتصوف، ومن ذكر الأطلال والدمن، ووصف الخيل والإبل.

وكان من الطبيعي أن تطول وقفته أمام الجذر الثالث الذي اتكأت عليه حركة الشعر الحر، ممثَّلاً فى «**المهجريين**» الذين نجحوا في استثمار تلك التربة الفنية التي اكتشفها شعراء الموشحات ولم ينجحوا في استثمارها، واستغلالها استغلالاً تعبيرياً؛ وذلك هو جوهر الفرق بين حركة التوشيح الأندلسية - وما سبقها أو واكبها من حركات التجديد المشرقية - وبين حركة التجديد المهجرية؛ إذ في الأخيرة يرتبط التجديد الشكلي بالتجديد فى المضمون فى إطار مفهوم جديد للشعر تعتبر فيه الموسيقى وسيلة من وسائل الأداء. وإذا كان استثمار المهجريين للأرض التي اكتشفها الأسلاف يمثل المظهر العملي لدورهم في تجديد موسيقى الشعر العربي - فإن هناك مظهراً آخر لا يقل عن ذلك خطراً، وهو **المظهر النظري لحركتهم** والمتمثل في ذلك النتاج النقدي الذي حاول أن يشرح دور الموسيقى في القصيدة الشعرية، ويضعها في مكانها الصحيح بين عناصر العمل الشعري؛ بحيث تُسخَّر لتصوير المضمون الشعري، وتكون أداة في يد الشاعر ينقل بها تجربته إلى المتلقي، لا أن تكون سلطاناً متحكماً في طاقة الشاعر الإبداعية! وقد حمل لواء هذه الدعوة النقدية الناقد الشاعر «ميخائيل نعيمة»[(15)].

ويزيد «عشري» ذلك وضوحاً بتوقفه أمام «كفِّنوه» لـ «نسيب عريضة»؛ حيث بناها على نظام «المقطوعة» وتراوح فيها الإيقاع بين السرعة والبطء، والأسلوب بين الإنشاء والخبر. وبرغم أن الشاعر أحدث كثيراً من التنويع الإيقاعي فإنها ظلت تدور حول المقطوعة. والجديد فيها وفي شعر المهجر هو النجاح فى الإفادة من استغلال التحرر الموسيقي استغلالاً موفقاً في التعبير عن تلك التجربة الثائرة؛ فجاء الإيقاع الحاد الباتر «كفِّنوه.. أسكنوه» مجسداً للسخط والمرارة. وجاء تردد الأسلوب بين الإنشاء والخبر ليبين تردد عواطفه بين السخط الهادر والإشفاق الحاني!

وبهذا كان التجديد الموسيقي في شعر المهجر - لكل الاعتبارات السابقة - راية واضحة على طريق التجديد في موسيقى شعرنا العربي، بل لقد كان الشعر المهجري، في بعض محاولاته، خطوة على درب الشعر الحر.

2-4

أما «**جماعة أبولو**» فإن تجديدها في الموسيقى لا يتجاوز ما أحدثه المهجريون من تجديد، بل ربما لم يبلغ مداه. على أن تأثير شعراء «أبولو» في نشأة الشعر الحر لم يكن بأقل من تأثير المهجريين إن لم يكن أقوى؛ فبالإضافة إلى احتضان الجماعة للمحاولات التي تعد بذوراً حقيقية للشعر الحر، كالشعر المرسل؛ فإن بعض شعراء أبولو - كعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل - أثروا تأثيراً مباشراً بنماذجهم الموسيقية في رواد الشعر الحر.

كما كانت نماذجهم لما فيها من تنويع جريء في القافية وفي الوزن؛ خطوة بارزة على طريق هذا الشعر، كذلك كان في مزج شعراء الجماعة بين الأوزان، ولجوئهم إلى وسيلة تعدد الأصوات في القصيدة، وتنوع الأضرب.. وما إلى ذلك من مظاهر الحرية والتنويع؛ خير مشجع لرواد الشعر الحر على أن يرفعوا لواء دعوتهم، وأن ينطلقوا إلى تجديدهم الجريء صدوراً عن هذه الأنماط الموسيقية التي تبنَّاها شعراء المهجر وشعراء أبولو على سواء؛ حتى إن القصيدة التي رجَّحت ريادة «نازك الملائكة» للحركة لا تخرج في نظامها الموسيقي عن نظام أية قصيدة من النتاج المهجري أو نتاج أبولو!

3-4

في ثقة تمتزج بالحياء والتقدير، يراجع علي عشري الأستاذ

العقاد والدكتور شوقي ضيف في جعلهم «توفيق البكري» في قصيدته «ذات القوافي» ثالث اثنين – **وأسبقهم – في كتابة «الشعر المرسل»**، فيقرر أن أول من كتبه فى أدبنا العربي الحديث ليس واحداً من هؤلاء الثلاثة. وإنما هو «رزق الله حسون» الذى نشر ديوانه فى لندن سنة 1869، وأعاد نشره في بيروت سنة 1870. أما السيد توفيق البكري فلم يكتب شعراً مرسلا على الإطلاق، وقصيدته «ذات القوافي» ليست من الشعر المرسل أساساً، فضلاً عن أن تكون أول قصيدة عربية مرسلة في أدبنا الحديث(16)!

ثم يتطرق إلى المحاولات التي تلت «ريادة الشعر المرسل» ويتوقف **أمام الزهاوي** الذى لم يكن موقفه من القضية واضحاً تماماً؛ فقد مزج الدعوة إلى الشعر المرسل بالدعوة إلى القافية الفقرية التي تتغير بعد كل فقرة، وبالدعوة إلى التجديد في الأوزان عموماً. وذلك كله جعله يبدو في صورة المتردد بين الحفاظ على القديم والثورة على القيود التي تحد من حرية الشاعر! ويبدو أن محاولات التجديد التي أراد الزهاوي أن يفرضها على جيله لم يستطع جيله، ولم يستطع الشاعر نفسه تطبيقها عملياً. وظلت بالنسبة لهم كما لو كانت مبادئ نظرية. ولكن الجيل الجديد ومدارس الشباب من الشعراء بدأوا يحتذون خطواته. وهنا تكمن القيمة الحقيقية لمحاولة الزهاوي وأمثالها.

كما يشير إلى محاولة «**بولس شحادة**» – الهلال 1906 – فى ترجمة مشهد من «يوليوس» على نظام الشعر المرسل.

4-4

أما **عبدالرحمن شكري** فقد كان من أوائل الذين تبنوا الدعوة إلى الشعر المرسل فى هذا القرن. وقد نشر في آخر ديوانه الأول «ضوء الفجر» الصادر سنة 1909م – قصيدة طويلة من الشعر المرسل بعنوان

«كلمات العواطف». كما نشر في الجزء الثاني «لآلئ الأفكار»، الصادر سنة 1913 - مجموعة من القصائد المرسلة، من بينها قصيدتان طويلتان هما «نابليون والساحر المصري» و«واقعة أبي قير» وقصيدتان قصيرتان هما «الجنة الخراب» و«عتاب الملك حُجْر لابنه امرئ القيس». و«كلمات العواطف» - كما تقول مقدمتها: «قصيدة من الشعر المرسل.. فيها يشرح الشاعر ما يحزنه من أمور الحياة، ومواقع هذه الأمور من عواطفه، ويطمح إلى حياة أكمل من هذه الحياة وأسعد حالاً وأكثر إنصافاً».

وكان **شكري أكثر نجاحاً في شعره المرسل** بسبب قراءته الواسعة في الأدب الإنجليزي ولأعلام الشعر المرسل في تلك اللغة. ويشير الناقد إلى ترحيب العقاد بالمحاولة؛ حيث ذهب في المقدمة التي كتبها للجزء الأول من ديوان «المازني» إلى أن القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة عند شكري والمازني ليست هي الغاية من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكنها بمثابة تهيئة المكان لاستقبال المذهب الجديد. إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء سوى هذا الحائل. فإذا اتسعت القوافي لشتى الأغراض والمقاصد وانفرج مجال القول برزت المواهب الشعرية على اختلافها. وأن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية في غير الشعر المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء - فضول لا فائدة منه؛ «فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تتسع لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه، وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب أوزانهم للأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فتساعد على ثراء الأعمال الأدبية وعذوبتها».

والمدهش أن العقاد عاد فتنكر بعد ذلك لدعوة الشعر المرسل وحاربها، وأعلن أنه هو وزميله المازني كانا يشايعان «شكري» بالرأي

ولا يستعذبان إهمال القافية كلية؛ ولكنهما كانا يتركان الفرصة لهذه المحاولة لعل الألفة أن تزيل هذه الجفوة.

وتجدر الإشارة إلى أن دعاة الشعر الحر أدركوا مبكراً أن هذا اللون من النظم لا يجود في الشعر الغنائي. وإنما يصلح للشعر المسرحي والملحمي والقصصي وما نحا هذا المنحى. وقد تردد هذا المعنى لدى كل دعاة الشعر المرسل تقريباً، ومنهم العقاد أثناء مشايعته للتجديد وحماسته له. بل إن «فريد أبو حديد» يرى أن الشعر المرسل ضرورة للأجناس الموضوعية كالمسرحية[17].

ووصل الولع بالحركة الجديدة إلى درجة أنها أغرت كاتباً كبيراً كالدكتور طه حسين بأن يكتب قطعة من الشعر في ثنايا فصل من فصول «على هامش السيرة»، وذلك في الجزء الثالث من الكتاب في فصل «ذو الجناحين» الذى عقده عن «جعفر بن أبى طالب». وكان يمكن أن تمر هذه القطعة دون أن يفطن أحد إلى أنها من الشعر المرسل لو لم ينتبه اليها الأستاذ «دريني خشبة» وينوه بها، ويجعلها محوراً لمقال عن «طه حسين والشعر المرسل» وهو واحد من سلسلة مقالات نشرها فى «الرسالة» عام 1943[18].

4-4

ثم يستعرض «علي عشري» **العقبات الضخمة** التي كان على رواد تلك الحركة أن يتصدوا لها؛ جاهدين في تهيئة الذائقة العربية لقبولها وإساغتها؛ فالسليقة العربية تنفر من إلغاء القافية كلية، ونظام الشعر المرسل يحطم تلك الخاصية التي ألفناها وصارت ذات تأثير خطير على النفس العربية، والتي تعد من أبرز مظاهر الإيقاع في القصيدة العربية لأنها تشبه القرع الرتيب على فترات زمنية متساوية، هي الفترات التي يستغرقها كل بيت. والنفس الإنسانية مفطورة على

الطرب للإيقاع الذي هو وحي الفطرة وهو ما نلمسه في معظم حركة الأجهزة في الجسم البشري، بل في مظاهر الطبيعة كحفيف الريح وخرير الماء.. وغيرها. كل هذه المظاهر الإيقاعية في ذات الإنسان وفي البيئة المحيطة به قد كونتا في الإنسان بمرور الأجيال - كما يرى العقاد - مراكز عصبية تتأثر بالإيقاع وتنجذب إليه[19].

ودعوة الشعر المرسل كانت أول دعوة في تاريخ الشعر العربي للتحرر التام من سيطرة أى نظام للتقفية على القصيدة العربية. سواء أكان هذا النظام نظام القافية **الموحدة**، أم القافية **المزدوجة** التى تتغير بعد كل بيتين، أم القافية **الفقرية** التي تتغير مع كل فقرة؛ أي أنها دعوة إلى التحرر من سيطرة أى **نظام نسقي** على القصيدة العربية. كما كانت هذه الدعوة مظهراً من مظاهر الرغبة في تطوير موسيقى القصيدة العربية واكتشاف أشكال موسيقية جديدة متطورة تحمل تجربة الشاعر العربي، وتجسد ثورته على القيود الموسيقية الموروثة في كل صورها وأشكالها!

ويلاحظ «عشري» **أن الدعوة إلى «الشعر المرسل» ارتبطت لدى بعض روادها - شعراء ونقاداً - بالدعوة إلى الشعر الحر**؛ كأبي شادي الذى جرب كتابة الشعر الحر- وكالأستاذ دريني خشبة الذي أهدى مقالاته عن الشعر المرسل والشعر الحر إلى الأستاذين الشاعرين: «فريد أبو حديد» و«باكثير»؛ من رواد التجديد فى الشعر العربي[20].

ولم يقتصر دور «أبو شادي» على كتابة القصائد الحرة، وإنما تجاوز ذلك إلى الكتابة - فى مقدمات دواوينه وفى مجلة أبولو - من أجل تأييد هذه الدعوة والتبشير بها وتكريس أسسها. وهو يسمي هذا الضرب من النظم تارة «الشعر الحر»، وتارة «الشعر الطليق»، وعنده أن روح الشعر الحر هو التعبير الطليق الفطري الذى يجمع أوزاناً

وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته فتجيء طبيعية لا أثر للتكلف فيها.

وقد دعم مقولاته النظرية بنماذج شعرية تجمع بين أكثر من صيغة من صيغ الأوزان. لكنه في غمرة حماسه لدعوته اهتم بهذا التنوع الذي يفتقد المبرر الفني أحياناً. أو على رأي «علي عشري» لم يحسن الإفادة من إيحاء الموسيقى في الانتقال من شعور إلى آخر.

ولا ندري ما الذي أعجل الناقد عن التلبث أمام خطورة إهمال القافية في الشعر الحر، وإبراز أثره في الجفوة بين المبدع والمتلقي الذى تعود أن يهشَّ لها وهى تعلو الإيقاع الشعرى حتى وإن لم يصل حسه الموسيقى إلى درجة الرهافة التى تلزم قارئ الشعر الحر، ليستبين نقلاته الموسيقية الدقيقة التي تستغلق على كثيرين. ولعل ذلك كله يعلل ارتكاز كثير من نماذج الشعر الحر المتفردة على القافية، كتلك التي نجدها لدى السياب وعبدالصبور. كما يفسر قبول القارئ العادي لها وسرعة انفعاله بها، أكثر بكثير من تلك التي استدبرت القافية وأهملتها تماماً.

وللإنصاف فإنه توقف عند ذلك بشكل غير مباشر، عندما قرر - فى موضع آخر - أن التطرف في إلغاء القافية لدى دعاة الشعر المرسل كان من أهم العوامل التي عجلت باندثاره؛ لأن موقفهم أقرب إلى تنازل مجاني عن قيمة جمالية من الممكن استغلالها استغلالاً تعبيرياً وجمالياً[21]!

- 5 -

1-5

لم يفت علي عشري أن يبين المقاومة العنيفة التي تصدت

للمحاولة؛ فقد هاجم الدكتور **محمد عوض محمد هذا الضرب من النظم وسماه «مجمع البحور»** ووصفه بأنه «ضرب من الشعر لم يعرفه الأوائل ولا الأواخر، ولا نعرف من شعراء الشرق من عرب وترك وفرس من نحا هذا النحو، ولا في شعراء الغرب في الأدب الإنجليزي والفرنسي والألماني ممن له منهم شأن!».

ولقد **تصدى «أبو شادي» للرد** على كل هجوم وُجه إلى هذه الحركة. وكانت صفحات «أبولو» ميداناً لصراع عنيف، كان أبو شادي فيه المنافح عن الشعر المرسل، أو الحر، أو الطليق، والمتحدث باسمه، والمتصدي لكل من يفكر في الانتقاص من شأنه. وكان جوهر دفاعه هو تأكيد حرية الشاعر فيما يكتب.

لعل تسمية الدكتور محمد عوض محمد لهذا النوع من الشعر بأنه «مجمع البحور» **أصدق ما يمكن أن تسمى به هذه الحركة**، لأنها تلخص جوهرها، **وتقوم فارقاً بين هذه الحركة وبين حركة الشعر** الحر التي ازدهرت في العراق على يدي «شاكر السياب» و«نازك الملائكة» التي فطنت إلى الفرق بين الدعوتين عندما تحدثت عن حركة الشعر الحر التي تبناها أبو شادي؛ فلم تر فيها أكثر من دعوة للمزج بين بحور الشعر في القصيدة الواحدة. في حين أنها تلتزم بحراً واحداً. كما أن الشعر الحر لدى «أبو شادي» يقوم على أسلوب الشطرين، في حين أن الذي دعت هي إليه يقوم على أسلوب السطر الواحد. كذلك يخرج شعر «أبو شادي» على وحدة الضرب، في حين يلتزم الشعر الحر وحدة الضرب[22].

ويتوقف علي عشري أمام **الجذور البعيدة للحركة** فيشير إلى قصيدتين لـ «خليل شيبوب» إحداهما في مجلة «أبولو» سنة 1932 بعنوان «الشراع» والثانية بعنوان «الحديقة الميتة والقصر البالي» في مجلة الرسالة سنة 1943م. وبعد أن سلّم بأنهما قد اشتملتا على كل

عيوب «مجمع البحور» من حشر الأوزان المختلفة المتنافرة في القصيدة، والانتقال العشوائي من وزن إلى آخر بدون تمهيد فني - يشيد باشتمالهما على مقاطع كثيرة جاءت كلها على وزن واحد، تعددت فيه الصيغ التي اعتمدت على وحدة الإيقاع - لا البيت - مما تعد معه هذه المقاطع بواكيرَ أولى لحركة الشعر الحر[23].

2-5

سُبقت حركة «مجمع البحور» المصرية، بحركة أكثر منها جرأة، حمل لواءها **«أمين الريحاني» في لبنان والمهجر. تلك هي حركة «الشعر المنثور»** التي ابتدأ الريحاني يبشر بها منذ منتصف العقد الأول من القرن العشرين، وعلى وجه التحديد منذ عام 1905؛ حيث كتب أمين الريحاني أول قصائده المنثورة في هذا التاريخ. وإذا كان «أبو شادي» ومَن شايعه قد استعملوا «مجمع البحور» أو الشعر الحر أو الطليق، كما سماه أبو شادي على أنه المقابل العربي للمصطلح الإنجليزي Verse Free فإن الشعر المنثور الذي دعا إليه «أمين الريحاني» هو المقابلُ الدقيق لهذا المصطلح الإنجليزي؛ لأن الشعر الحر الإنجليزي لا يخضع لأي نسق عروضي مسبق. أما الشعر الطليق لدى «أبو شادي» ومدرسته فهو جار على الأوزان العروضية المعروفة. وقصارى ما فيه أن يجمع أكثر من وزن في القصيدة الواحدة. ولذلك كان المقابل الحقيقي للمصطلح الإنجليزي هو «الشعر المنثور» الذى حمل لواءه «الريحاني» متأثراً بمحاولات التحرر في الشعر الإنجليزي.

وقد حذا «جبران» حذوه فكتب عدداً من قصائد الشعر المنثور، وإن كان جبران في شعره المنثور لم يلتزم أي إيقاع عروضي. في حين أن الريحاني كان يلتزم فى قصائده نوعاً من الإيقاع[24].

هكذا يتبين أن حركة «الشعر المنثور» ليست سوى صيغة من

صيغ الشعر الحر الأوروبي الذى كانت حركة الشعر الحر لدى «أبو شادي» ومن شايعه صيغة أخرى من صيغه. ومن مقارنة هاتين الحركتين بحركة الشعر الحر المعاصر يتضح لنا أن دعاة الشعر الحر الأول كانوا أكثر جرأة، وأبعد طموحاً من رواده المعاصرين؛ حيث رأيناهم يحاولون التحرر من كل نمط وزني مسبق - كما فعل الريحاني - أو من الالتزام بوزن معين كما فعل أبو شادي. ونظن أن «علي عشري» يصف الحركتين فقط دون تفضيل لاتجاه الأوائل. وإن كان ظاهر عبارته يوهم بغير ذلك؛ وهذا ما دعاه إلى تقرير أن «المغالاة في التحرر من الالتزامات الموروثة كانت من أسباب فشل هذه المحاولات واندثارها»[25].

3-5

يتصدى علي عشري **لمحاولات الدكتور لويس عوض في الشعر الحر** بموضوعية لا تعبأ بالضجيج الذى أثاره صاحبها وحواريوه حولها. فهو يبدأ بقوله: «لا تهمنا القيمة الشعرية في مثل هذه القصيدة لأن الشاعر يعترف بركاكة شعره.. وأن «أكثر شعره رديء»! وإنما تهمنا التجربة العروضية فيها. فهو يرى أن التجربة حق أولي من حقوق الإنسان، طبيعي ومهم. وهو لذلك يمارس هذا الحق الأولي ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد.. وإذا لم يكن من حق أحد أن ينكر على أحد أحقيته بالتجربة: فإن من حق الناقد أن يقوم هذه التجربة وأن يضعها في موضعها الصحيح، خصوصاً إذا كان صاحبها قد بالغ في تقدير قيمتها» ثم يضيف «علي عشري» في حدة غير مألوفة منه -: «تجربة لويس عوض في قصيدتيه هاتين محاولة عابثة تفضح مدى إلمام صاحبها بمبادئ العروض العربي التي لا يغيب إدراكها عن طالب مبتدئ، فضلاً عن باحث مدقق، أو رائد مبتكر»[26]!

لكنه سريعاً ما يعود إلى طبعه النقدي الموضوعي الهادئ:

«على أن القيمة الحقيقية لهذه التجربة تتمثل في استغلالها لإمكانيات التنويع في الوزن الواحد، على أساس الجمع بين الصيغ المختلفة للوزن في القصيدة - بل في الفقرة - حيث جمع في كل فقرة بين عدة صيغ لوزن الرجز تبدأ بتفعيلة واحدة وتنتهي بخمس تفعيلات في نهاية كل فقرة. وقد سبق «الدكتور لويس» إلى اكتشاف هذه الإمكانيات بزمن طويل الوشاحون الأندلسيون، واستغلوها - موسيقياً - في موشحاتهم. وإن كانت الأنماط التي جمعوا فيها بين الصيغ المختلفة للوزن الواحد لا تسير على هذا النمط الهرمي الرتيب الذي تسير عليه قصيدته، إلا أن أساس التنويع في النمطين واحد. وكذلك كتب المهجريون قصائد عديدة على صيغ مختلفة من هذا النمط»(27).

وينتهي «علي عشري» من توهين أوصاف الريادة والاقتحام التى أطلقت على المحاولة. ويقرر أن الطابع العام لها ليس التجربة، بل المغامرة التي تنقصها الجدية والإخلاص! بل إن صاحبها تمادى إلى ما هو أكثر من ذلك إغراقاً في العبث؛ فكان من بين ما قال: إنه لايزال ينصح كل من يلقاه أن «يبغبغ اللخبطان» على حد قول المصريين!!(28).

- 6 -

1-6

يصدِّر «علي عشري» حديثه عن **النشأة الحقيقية للشعر الحر** بهذا القول الرصين للسياب: «إن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر الحر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم. وإنما الأمر المهم أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع له - إن لم يجوِّد - أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية. ومتى كانت الأبحر العربية ملكاً لشاعر دون آخر؟! ويرد السياب قول نازك بأنه في الفترة

الواقعة بين صدور ديوانه «أزهار ذابلة» وديوانها «شظايا ورماد» لم تنشر الصحف شعراً حراً على الإطلاق؛ يرد هذا بأنه نشر في هذه الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد في الصحف البغدادية والنجفية»[29].

ثم يقرب الناقد من شقة الخلاف بين الرواد بقوله: لا شك أن الشعراء الثلاثة: نازك والسياب والبياتي، يضاف إليهم شاعر رابع هو «بُلند الحيدري» - هم الرواد الأوائل الحقيقيون لحركة الشعر الحر في العراق. وهم أول من حدد معالم هذه الحركة وأرسى دعائمها بالإبداع الشعري المجدد، وبالوعي المخلص لغايات الحركة الجديدة. لا بتلك الدعاوى المتهافتة، وهذا الإصرار على ادعاء سبق لا قيمة له، ولا يمكن أن يضيف شيئاً إلى رصيد أي منهم في التبشير بهذه الحركة وتحديد ملامحها.

ويتصدى لتقويم ما في قصيدة «الكوليرا» لنازك من تجديد، ويقرر أنها ليست من الشعر الحر؛ لأنها تلتزم نظاماً موسيقياً صارماً في وزنها ونظام تقفيتها، جعلها تتكون من أربع مقطوعات متساوية في الطول، وفي نظام الوزن والقافية[30]. وفي هذا كله ما يباعد بينها وبين موطن الريادة الذي احتلته لدى بعض الدارسين.

2-6

جاءت حركة الشعر الحر وريثة لكل ما سبقها من محاولات التجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة، ومفيدة من كل ما أعطته هذه الحركات، فقد أفادت من الجوانب السلبية في هذه الحركات بنفس القدر الذي أفادت به من الجوانب الإيجابية؛ حيث تبنت الجوانب الإيجابية في هذه الحركات - وفي الشكل التقليدي معاً - فطورتها وأنمتها. وفي نفس الوقت تلافت الجوانب السلبية في هذه الحركات، وفي الشكل التقليدي.

لجأ الشعراء في البداية إلى البحور البسيطة الإيقاع، خصوصاً منها ما كان يتمتع بإيقاع واضح؛ لأن هذا يحقق نوعاً من الترضية للأذن العربية المفطورة على الإيقاع البارز الرتيب الذي يعوض، إلى حد ما، تجاوز وحدة الوزن في القصيدة ووحدة القافية، إلى غير ذلك من الالتزامات التي تحرر منها الشكل الجديد. ثم لأن البحور البسيطة تكثر فيها صيغ الوزن ما بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك؛ الأمر الذي ييسر إمكانات التنويع للشعراء من ناحية، ويبرر هذا التنويع من ناحية أخرى؛ حيث إن الشاعر في التحليل الأخير لا يفعل أكثر من الجمع بين هذه الصيغ المختلفة للوزن الواحد. وأخيراً فإن هذا النمط البسيط - نظراً لسهولة تشكيل إطاره الموسيقي - يسهل توليد إمكانات التنويع منه. حيث لا يفعل الشاعر سوى تكرار وحدة الإيقاع المؤلفة من تفعيلة واحدة، دون التقيد بعدد معين من التكرارات. أما البحور المركبة فإن إطارها الموسيقي أكثر تعقيداً، ومن ثم فإن التحرر والتنويع أكثر صعوبة[31].

ثم يتوقف وقفة طريفة تقنع بخصائص واحد من هذه البحور البسيطة «**الكامل**»، وقدرته على الإيحاء بالجوانب الغامضة والعميقة في تجربة الشاعر. فهو يرى أن إيقاع «الكامل» يشتمل على لون من البطء والأناة نتيجة لطول وحدة الإيقاع فيه، نظراً لاشتمالها على صوتين ساكنين على الأقل من الممكن مقابلتهما بحركات طويلة. وفي إمكان الشاعر إبراز هذا البطء وهذه الأناة عن طريق الإكثار من الحركات الطويلة؛ حيث تتفاوت المسافات الزمنية التي تستغرقها الحركة الطويلة (حركة المد) تبعاً لطريقة الإلقاء ومحاكاتها للمضمون النفسي. على حين أن الحركات القصيرة والأصوات الساكنة ليس هناك مجال للتفاوت الملموس بينها من حيث المسافة الزمنية التي تستغرقها الحركة القصيرة أو الساكن. ومن ثم فإن الإكثار من

الحركات الطويلة في قصائد الكامل يساعد على خلخلة تلك «السيمترية» التي تطغى على الوزن. كما تعين على إبطاء الإيقاع بحيث يتسع للمضامين التي تحتاج إلى لون من البطء في الإيقاع، كالمضامين الفكرية والاجتماعية التى تحتاج إلى لون من التأمل المتأني. في نفس الوقت الذي يتسع فيه للمضامين التي تحتاج إلى إيقاع فخم مجلجل[32]. ولكي نقدر هذه الرؤية حق قدرها ينبغى أن نوازنها بالكلام العام الذي ذاع فى كثير من الدراسات عن خصائص البحور، والذى يمكن التحفظ على كثير منه[33].

- 7 -

1-7

في بيان الدور الخطير الذى تنهض به الموسيقى في تصوير التجربة؛ يتجلى إبداع «علي عشري» جامعاً بين رهافة الإحساس ودقة التحليل. بحيث يبدو نقده نصاً فريداً يزاوج بين العمق والسهولة الممتنعة. كما فى تحليله - الذى نستعرضه - لموسيقى «الكامل». حيث توقف أمام «البياتي» في «المجد للأطفال والزيتون»، ورأى أن الديوان كله قصيدة طويلة من الأسى والتمزق لمصير الشاعر الخاص ومصير أمته؛ لأنه كتبه وهو منفي عن وطنه يعيش ضياعه الخاص وتشريده الذاتي عبر المنافي التي عاش فيها. ويعيش ضياع أمته وتشريد جزء من أبنائها عبر خيام اللاجئين. ولهذا ألح على وجدانه هذا الإحساس وكان هو المحور الذي دارت حوله معظم قصائد الديوان. والصيغة المذالة «متفاعلان» صيغة حزينة الإيقاع بسبب حرف المد الواقع قبل الروي فيها، والذي يتسع لامتداد الصوت بالأنين والتوجع، ولهذا فقد كانت مناسبة للعاطفة الحزينة التي تشيع في الديوان كله.

والصيغة المرفَّلة «متفاعلاتن» تنافس الصيغة المذالة في نسبة

شيوعها وتتقاسم معها معظم قصائد الكامل الحرة؛ ففي ديوان «أنشودة المطر» للسياب نجد أن هاتين الصيغتين تتوزعان كل قصائد الديوان.. حتى قصيدتيه المطولتين: «المومس العمياء» و«حفار القبور» لم يستعمل على امتدادهما سوى هاتين الصيغتين. وإذا كانت الصيغة المذالة تناسب أي إحساس حزين، فإن الصيغة المرفّلة - بسبب طولها البالغ وزيادة المقطع المتوسط على نهايتها - تلائم أى إحساس ثقيل[34]؛

2-7

يُرجع «علي عشري» سر **استخدام «خليل خاوي» لـ «الرمل» فى «نهر الرماد»** إلى اتساع الرمل لتصوير معاناة الشاعر فى سبيل البعث وتبشيره به.. نفس اتساعه لتصوير غضبه الهادر. وإن كانت النغمة الأساسية الشفيفة تختلط بنغمة الغضب.. وتتمثل هذه النغمة الأساسية في إحساس الشاعر بالتضحية، وفي تصوير معاناته من الانفصام عن واقعه؛ وأخيراً في التنفيس عن أساه لما يسود الوضع الراهن من تفسخ وانهيار؛ هذا الأسى الذي دفعه إلى أن يرفض الواقع العربي ويشجبه، ويحاول أن يبحث عن ذاته عبر تجربة وجودية حية، يتخبط عبر دروبها في ليالي بيروت وشوارع لندن!

لكنا في «الناي والريح» نجد أن إيقاع «الرمل» غدا أكثر هدوءاً، والشاعر أصبح أكثر سيطرة على البحر وقدرة على تطويعه. ربما لأن حدة غضبه قد هدأت، وحل محلها تأمل هادئ رصين.. فيه أسى ممتزج بإشفاق على الواقع الراهن بدل الغضب الهادر في نهر الرماد، وفيه أمل في البعث يمتزج بإحساس بالغ بفداحة التضحية. كل هذه التغيرات التي طرأت على تجربة الشاعر - بالإضافة إلى طول

تمرسه بالرمل - قد ساعدته على النجاح في كبح جماح الاسترسال والانسيابية والتحرر فى هذا الوزن.

ففى قصيدة **«وجوه السندباد» في ديوان «الناي والريح»**. وهى القصيدة الرملية فيه - نرى الإيقاع يطغى عليه هذا الحزن الشفيف الذي يميز هذا الوزن، والذي يحل محل الهدير والصخب في «نهر الرماد»؛ بالرغم من أن القصيدة تكاد تكون الوجه الآخر لتجربة «نهر الرماد»: الوجه الأسيان المشفق!

وبذلك تُختتم هذه المرحلة من تجربة خليل حاوي - الذي فُتن به عشري - تلك التجربة الخصبة المتعددة الجوانب والإيقاعات، والتي استطاع بحر «الرمل» أن يتسع لكل إيقاعاتها من غضب هادر، إلى رفض قاس، إلى تأمل هادئ، إلى أمل متألق.. إلى غير ذلك من أبعاد هذه التجربة وآفاقها!

وكان لتلك الوقفة الطويلة أمام «حاوي» ما يبررها؛ فتجربته الشعرية تجربة فريدة في شعرنا الحر، لا بمضمونها الفني الخصب فحسب، وإنما بتبنيها لإيقاع واحد أساسي، استطاعت أن تطوعه للتعبير عن كل أبعادها المتنوعة؛ مما يؤكد أن بحر الرمل «يمكنه أن ينقلب بين أيدي الشعراء إلى ألف لون وقالب»[35].

3-7

لم تكن وقفة «علي عشري» أمام موسيقى «**الوافر**» أقل إبداعاً وإقناعاً من الوقفتين السابقتين؛ فهو يعرج على ارتباط السياب بهذا الوزن في مرحلته الأخيرة - مرحلة الاحتضار - تلك المرحلة التى استحال فيها كل شعر السياب إلى قصيدة رثاء ينعي بها نفسه! وكان طبيعياً أن يتلاءم الإيقاع الحزين للوافر مع المضمون العام لشعر السياب فى هذه المرحلة التي استغرقت دواوينه الأخيرة: «المعبد

الغريق»، «وشناشيل ابنة الجلبي» و«إقبال». فالوافر فيها أكثر الأوزان انتشاراً. وهو يحتل منها نفس المنزلة التي يحتلها وزن كالرجز من دواوين البياتي الأخيرة. وبمقدار ما كان الوافر مهملاً ومهجوراً في بداية الحركة؛ فقد صار يحظى بكثير من عناية الشعراء واهتمامهم باكتشاف إمكاناته الموسيقية والتعبيرية. وإذا كانت دواوين البداية قد خلت تماماً من هذا الوزن، فإنه بعد نضج الحركة لا يكاد يصدر ديوان حر إلا وهو مشتمل على أكثر من قصيدة وافرة[36].

ويتألق الناقد في حماسه للشعر الحر، وتوقفه أمام نماذجه المتفردة؛ فيكاد - هنا - يبدع.. إلخ **يبدع إبداعاً يوازي إبداع الشعراء في إثراء «الرجز» المتهم بقربه من النثرية.** إنه يتوقف أمام أول قصيدة حرة حاولت اكتشاف الإمكانات النغمية في هذا البحر، واستطاعت استغلالها بنجاح يرتفع بها عن النثرية، ويرقى بها إلى مستوى من التكوين النغمي تقصر دونه كثير من البحور الغنية بطبيعتها بالإيقاع الموسيقي.. تلك هي قصيدة السياب: «أنشودة المطر» التي نجحت في الربط بين التلوين الموسيقى والأبعاد النفسية، وفي تنظيم الشاعر لإمكانات التنويع؛ بحيث لم يستخدم إلا التفعيلة التامة أو المخبونة من الرجز.

وقد كتب الشاعر هذه القصيدة وهو مشرد في الكويت بحثاً عن لقمة العيش التي غادر وطنه للبحث عنها. ولذلك امتزج في رؤياه الحنين إلى الوطن والحبيبة بالشعور بالضياع والغربة، بالنقمة على القوى الظالمة التي شردته من وطنه وحرمته من خيره الوفير الذي تتمتع به القوى الشريرة.. في حين يتمزق هو وأمثاله - حتى الاستشهاد - بحثاً عن القوت في بلاد غريبة! وقد امتزجت كل هذه الأبعاد النفسية وتشابكت من خلال رؤيا عامة تسيطر على القصيدة..

تلك الرؤيا هي يقينه بالمطر كرمز خلاص وخصب وحياة. فجاءت تجربة في غاية الغنى والثراء.

وقد نجح السياب تماماً في المواءمة بين أبعادها والإمكانات النغمية للرجز؛ فاستغل في البحر كل قدرته على التعبير الموسيقي مما جعل «أنشودة المطر» من أروع ما كتب في الشعر الحر. واستطاع السياب أن يعلو بها فوق كل مزالق النثرية والركاكة الكامنة في بحر الرجز؛ وقد استغل فيها الموسيقى كأداة من أنجح أدوات التعبير؛ ففي قافيتها استخدم أربع قوافٍ راوح بينها على امتداد المقطع قبل أن يصل إلى الختام. وهو بذلك يكشف - أو يعكس - تشابك الأبعاد النفسية التي يصورها المقطع - وتوازيَها في رؤياه: مرض، غربة، جوع[37]!!

ويمضي الناقد في إضاءة **تفرد «البياتي» في إثراء موسيقى «الرجز»** و«تبسيطها لتناسب بساطة التجربة التي استطاع الشاعر أن يجد لها أداتها الموسيقية المناسبة. ولكي يرتفع بهذه السهولة عن الهبوط إلى مستوى الابتذال والنثرية، فإنه في «إلى ريهام» مثلاً بنى القصيدة كلها على قافية واحدة، واختار صيغتين فحسب من صيغ الضرب هما «مفعول» و«فعول»، وزاوج بين الصيغتين طوال القصيدة، بعد أن وضعهما في هذا السياق الموسيقي الذي يضمن لهما مزيداً من الانسجام؛ فهذا السياق المتمثل في وحدة القافية قوًى من الصلة الموسيقية بين الصيغتين المنسجمتين بطبيعتهما. وليست هذه القصيدة سوى نموذج من نماذج «عشرون قصيدة من برلين». ولهذا كان الديوان تجربة فريدة من تجارب استغلال إمكانات الرجز استطاع فيها البياتي أن يستغل ميزة التفكك النغمي في هذا البحر التي تضعف إلى حد ما من موسيقيته، وتقربه من النثر؛ ليعبر بها عن هذه التجارب البسيطة»[38].

ثم يتوقف «علي عشري» وقفة يسيرة **أمام «المتقارب»**؛ فهو وزن مطواع يتسع للتعبير عن شتى الخلجات والأحاسيس والعواطف. ويضرب لذلك أمثلة لأبيات من شعر «فدوى طوقان» تعبر عن تجربة عاطفية طريفة، وأخرى تصور تجربة ثانية حزينة. «وليس أدل على طواعية هذا البحر في أنه قد يستخدم في القصيدة الواحدة للتعبير عن شعورين متناقضين.. ففي قصيدة «الأسلحة والأطفال» يستخدم السياب هذا الوزن هذا الاستخدام المزدوج»[39].

كما يشير إلى تبني المهجريين للأنماط التوشيحية في «السريع»، مولّدين منه إمكانات تنويعية جديدة. كما فعل شفيق المعلوف في «عبقر»؛ حيث تصرف في عدد المرات التي تتردد فيها التفعيلة المتكررة «مستفعلن» في كل بيت، كما تصرف في تنويع صيغ الضرب والقافية[40].

4-7

تطول وقفة «علي عشري» **أمام ما يتميز به «المتدارك»** من قدرته على تصوير اللحظات السريعة المتدفقة.. كحركات الأطفال وتنوع وثباتهم النفسية. ويشير إلى القالب المنبثق عنه «الخبب» وما يطرأ عليه من اختلال في الإيقاع بسبب صغر وحدة إيقاعه، خاصة إذا دخل عليها الزحاف.

ويلحظ إدراك السياب للتمايز بين وزني «المتدارك» و«الخبب» حيث لم يسمح لتفعيلة واحدة من تفعيلات «الخبب» في قصيدة له[41] - أن تتسلل إلى أي مقطع مقاطعها، فجاءت كل الأبيات تامة التفاعيل؛ مما أضفى على الإيقاع لوناً من البروز والرتوب، زاد من حدته التزام الشاعر صيغة واحدة من صيغ الضرب طوال المقطع هي الصيغة المذالة «فاعلان». وإن كان الشاعر قد حاول

أن يخفف إلى حد ما حدة هذا الرتوب عن طريق المراوحة بين أحرف المد والأحرف الساكنة فى مقابلة الأحرف الساكنة في التفعيلة. وهذا لا يضر بالإيقاع، كما أنه ينوع الموسيقى وينوع معاني الإيحاء الموسيقي فى الوزن الواحد.

ثم يشير إلى **مزلقين خطيرين** ينزلق إليهما بعض من يفرطون في استخدام «الخبب» وهما **التدفق والركاكة** الموسيقية. ولذلك فإن بعض الشعراء يلجأون إلى حروف المد لتجنب المزلق الأول «التدفق»؛ لأن استخدامها والإكثار منها، والمراوحة بينها وبين الأحرف الساكنة، يكبح من جماح هذا التدفق الذى يطغى على هذا البحر من ناحية، ويضفي لوناً من التنويع على إيقاعه من ناحية أخرى. أما المزلق الثاني، «الركاكة الموسيقية»، فإن بعض الشعراء يلجئون - ربما لا شعورياً - إلى المراوحة بين الصيغ المختلفة للتفعيلة على نسب محددة، مما يضفي على إيقاع البحر لوناً من الانضباط والوضوح المتولد عن تنسيق تردد هذه الصيغ على نسب محددة.

وهنا يناقش من يبالغ في **دور النبر لعلاج هذين المزلقين**. لأنه مع اعترافنا بما يمكن للنبر أن يقوم به من دور في إيقاع بحر مختل الموسيقى كالخبب فإنه لا يمكن أن يصلح - وحده - أساساً لإيقاع موسيقي عربي. وقصارى ما يمكن أن يقوم به من دور هو أن يسهم في تحديد ملامح وحدات الإيقاع غير المحددة الملامح كوحدة الخبب أو الرجز مثلاً. أما الأساس الأول للإيقاع فهو تردد وحدته المكونة من مجموعة من المقاطع الصوتية مرتبة على نحو معين[42].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن «علي عشري» على الرغم من ولعه بالتجديد وسعادته بالمجددين؛ كان يتصدى للإفراط غير المثمر في تبني «مقولات» يراد إقحامها على دراسة موسيقى الشعر. كمقولة «الكم» التي رآها لا تكفي وحدها لإدراك هذه الموسيقى، بل لابد من

الاعتماد على الارتكاز. ثم يقرر في ثقة واعتزاز: «كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع».. فتتابع الحركة والسكون على نسب محددة هو الذي يوضحه، وليس مجرد التتابع للمقاطع المختلفة الكم.. فالكمّ وحده لا يكفي بل لابد من الارتكاز. بل إن الارتكاز قد يفقد أهميته مع موسيقى الشعر العربي؛ لتميز وحدات الإيقاع فيها.. نعم قد يعرض لها من الزحافات والعلل ما يغير بعض معالمها، غير أن الملامح الأساسية تظل دائماً محددة.. فإذا تأثرت هذه الملامح بالزحافات - كما في الرجز والخبب - فيمكن الإفادة من الارتكاز في علاج ما في الإيقاع من اختلال[43].

ويتحدث في إسهاب عن **الإمكانات الموسيقية المتنوعة لـ«البسيط»** ويتوقف أمام أنجح محاولات استغلال إمكاناته في قصيدة السياب «أفياء جيكور» التي يتحدث فيها إلى قرية جيكور مهده ومقره.. بعد أن هدّه التطواف بحثاً عن علاج لمرضه العضال. فيلقي عصا التطواف في أحضان بلده الرءوم الذي غناه أروع قصائده وأشهرها[44]:

جيكور، لُمّي عظامي، وانفضي كفني

من طينه، واغْسِلي بالجدول الجارى

قلبي الذي كان شبّاكاً على النار

لولاك يا وطني،

لولاك يا جنتي الخضراء، يا داري

لم تلْقَ أوتاري

ريحاً فتنقل آهاتي وأشعاري

لولاك ما كان وجه الله من قدري

- 8 -

1-8

بعد نضج التجارب الموسيقية، وتعدد الرواد الكبار للحركة؛ سار بها هؤلاء وغيرهم خطوة أبعد وأعمق. وذلك **بمزجهم بين البحور المختلفة** في قصيدة واحدة.

ولقد استغل الشعر الحر هذه الخاصية في ابتداع نماذج وزنية جديدة تمتزج فيها الأوزان المتقاربة الإيقاع، وتتعانق صيغها ليتولد من هذا التعانق إيقاع جديد يستقطب كل إيقاعات هذه الأوزان المتقاربة. فيضيف بذلك إلى التنويع فى أطوال الأبيات وفي القوافي، وفي الأضرب، لوناً آخر من التنويع هو التنويع فى الأوزان ذاتها. وذلك ما فعلوه في الجمع بين «الخفيف» و«الرجز» و«الرمل» وبين «المديد» و«الرمل» و«المتدارك»، وما إلى ذلك من قوالب موسيقية كثيرة ممزوجة تعكس إخلاص الشاعر لفنه، واحتشاده له[45].

وظلت الدعوة تُغذ السير في طريق التجديد فجاوزت القوالب الموسيقية الممزوجة من بحور متجانسة إلى **صياغة القصيدة على أكثر من بحر**. والفرق بين هذا النمط والنمط السابق، أن القصيدة المتعددة الأوزان يكتب كل مقطع من مقاطعها بوزن. بخلاف النمط الممزوج فإن الأوزان تمتزج فيه بحيث لا يستقل كل مقطع بوزن. وأنجح ما يكون هذا النمط عندما تكتب به قصائد طويلة ذات أبعاد نفسية متعددة. وكان «السياب» يلجأ إليه كثيراً فى قصائده الطويلة. كما فى قصيدة «رؤيا في عام 1956».. التي أستخدم فيها أربعة أوزان هي الرمل، والرجز، والسريع، والخبب. وشحذ هذا الاستخدام موهبة «علي عشري» فتوقف طويلاً أمام رهافة الحس الشعري لدى «السياب» ممثلاً في براعته في المزاوجة بين الوزن والمضمون الذى يصوره[46].

وقد تجمع القصيدة المتعددة الأوزان بين أكثر من نموذج من نماذج هذا النمط، كقصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» لصلاح عبدالصبور. وفيها يلخص الشاعر تجربة الإنسان المعاصر مع الحياة، ممثلاً فى شخصية الملك عجيب بن الخصيب الذى ورث ملك الأرض عن جده الأكبر. الذي يتشكك فى انتسابه إليه[47].

2-8

أخيراً، كانت تلك المحاولة التي التفتت إلى التراث وادركت أهميته وعمق تأثيره فى التجديد. في تلك المحاولة حاول الشعراء المزاوجة بين **الشكل الحر والشكل التقليدى فى القصيدة الواحدة.**
وربما كانت أبرز هذه المحاولات قصيدة السياب المطولة «بورسعيد» وهى تجربة موسيقية رائدة. وليس مظهر الجدة فيها هو مجرد المزج بين الشكلين الحر والتقليدي، وإنما فيها - إضافة إلى ذلك - محاولة ناضجة وناجحة لتطويع «البسيط» للشكل الحر. وفى القصيدة بالإضافة إلى هذين المظهرين من مظاهر التجديد، محاولةٌ طريفة للمزاوجة - فى إطار الشكل الحر - بين بحري البسيط والسريع.

وقد استطاع السياب فى براعة أن يوائم بين أبعاد تجربته النفسية وهذا التنويع الموسيقي؛ بحيث يأخذ كل بعد من أبعاد التجربة شكله الموسيقي الملائم الذى يعكسه دون أن يحس المتلقي بأي افتعال أو نشاز فى هذه الانتقالات: بين الشكل التقليدي والشكل الحر، وبين وزن السريع ووزن البسيط خلال المقاطع الحرة الوزن. فنراه مثلاً فى المقاطع الحرة يراوح بين وزنين هما السريع والبسيط، وينتقل بينهما في براعة شعرية فائقة. وتتجلى هذه البراعة فى استخدامه لدى الانتقال من أحد الوزنين إلى الآخر صيغة «مستفعلن فاعلن» التى يمكن اعتبارها - في إطار الشعر الحر - بيتاً بسيطاً أو سريعاً[48].

ومن هذه المحاولات أيضاً آخر قصيدة كتبها «السياب» قبل وفاته في الكويت، وهي قصيدة «إقبال والليل» وفيها يمزج السياب بين بحري الطويل «تقليدياً» والكامل «حراً».

وقد انتشر هذا النمط في الشعر الحر بعد ذلك، وتأثر كثير من الشعراء بتجربة السياب في «بورسعيد» بالذات، ومن الذين تأثروا بهذه المحاولة «أحمد عبدالمعطي حجازي» في قصيدته «رثاء المالكي» التي كتبها في رثاء المناضل السوري الشهيد عدنان المالكي. والمسار النفسي لهذه القصيدة يتردد بين إحساسين أساسيين: إحساس الشاعر بالاعتزاز بتضحية المالكي وبطولته، وإحساسه بالأسى من أجل الأجزاء الغالية من الوطن العربي التي مازالت - رغم تضحيات أبنائها - ترزح تحت نير الاستبداد والطغيان. أي أن المسار النفسي لهذه التجربة مواز تماماً لمسار تجربة السياب في «بور سعيد»؛ فالنغمتان الأساسيتان في قصيدة حجازي هما نفس نغمتي قصيدة السياب: نغمة الفخار والاعتزاز بالتضحية والفداء، ونغمة الأسى لفداحة التضحية، أو لقصور الواقع عن أن يبلغ الأحلام التي ضحى في سبيلها الشهداء؛ وتظل هاتان النغمتان تتجاوران حيناً، وتتوازيان حيناً، وتندمجان أحياناً؛ في كلتا القصيدتين[49].

وإذا تأملنا الملامح الأساسية لتجربة حجازي، وإطارها الموسيقي العام للقصيدة، أدركنا وضوح الشبه بينها وبين تجربة السياب في «بور سعيد» لا في إطارها النفسي فحسب، وإنما أيضًا في تكنيكها الموسيقي؛ وذلك من حيث **المزاوجة بين الشكلين الحر والتقليدي**، بحيث يعبر كل شكل منهما عن حركة من الحركتين الأساسيتين اللتين تكونان الإطار النفسي للتجربة. ثم من حيث اختيار نفس الوزن التقليدي الذي اختاره السياب «البسيط» لنغمة الاعتزاز والفخر. واختيار نفس الوزن الحر - وهو البسيط أيضاً - الذي اختاره

السياب لنغمة الأسى بالحزن. فكل هذا التشابه بين التجربتين ينم عن تأثر حجازي بالسياب، ومما يزيد فى قوة هذا الاحتمال وجود شبه بين مطلعي القصيدتين من حيث التصور العام لقيمة التضحية ، بل من حيث وسائل التعبير عن هذا التصور[50]!

3-8

كانت حركات التجديد تستهدف - من بين ما تستهدف - التجديد فى **أنظمة التقفية في القصيدة العربية**. غير أن هذه الحركات كلها - فيما قبل حركة الشعر المرسل - لم تكن لتحرر القصيدة من أسر القافية الواحدة إلا لتسلمها إلى نظم جديدة ربما كانت أكثر تعقيداً وقيوداً من القافية الواحدة. ثم جاءت حركة الشعر المرسل فكانت أجرأ ثورة على نظام القافية في القصيدة العربية، فقد استهدفت هذه الحركة التحرر التام من أي شكل من أشكال التقفية، وجاءت القصيدة المرسلة متحررة تماماً من كل لون من ألوان القافية المكررة.

ولا يفوت «علي عشري» أن يؤكد رفضه لهذا الإفراط ودعمه للتجديد الرشيد؛ لأن التطرف فى دعوة الشعر المرسل كان عاملاً من عوامل اندثاره ، فلا شك أن القافية عنصر هام من عناصر الموسيقى فى القصيدة العربية، والتضحية بها إنما هى تنازل مجاني عن قيمة جمالية من الممكن استغلالهما استغلالا تعبيرياً وجمالياً معاً: الجانب الجمالي فى القصيدة من ناحية، وأدوات الشاعر التعبيرية من ناحية أخرى، لذلك لم يقدر لحركة الشعر المرسل أن تعيش طويلاً.

ثم جاءت حركة الشعر الحر فأحس روادها أول ما أحسوا بثقل القافية الموروثة التي «تضفي على القصيدة لوناً رتيباً يُمل السامع ويصرفه عن تلون التجربة ونموها، دون أن ينعكس شيء من ذلك في القافية»[51]. لكن المؤكد - فيما نظن - أن القافية الموحدة صورت

أحاسيس كثيرة، وأدت معاني لا حصر لها في نفوس شعراء أخلصوا لها، فتحولت «القيود والالتزامات» لديهم إلى عوامل تدعم الإبداع، وتؤكد العبقرية، وتفرق بين العباقرة ومحدودي الموهبة.

بعد أن يتناول الأنماط الأساسية لقافية القصيدة الحرة، يقرر الناقد - في تواضع آسر - أنه لم يهدف إلى أن يضع لها القوانين أو القواعد؛ لأن فكرة **القافية الحرة تتمرد على كل قانون** أو قيمة من القيم الجمالية العامة، وتأبى كل قاعدة مسبقة. وأنه إنما حاول أن يرصد ويحصر هذه الأنماط ويصنفها. ثم يضيف: ولا يدعي البحث أنه قد أحاط بكل أنظمة التقفية في القصيدة الحرة، وقصارى ما يدعيه أنه قد رسم الأطر الأساسية لكل نمط من أنماطها. أما الحصر الشامل فإنه يخرج عن طوق البحث، لأن كل قصيدة حرة تهفو لأن تستقل بشكلها الموسيقي الخاص!

وقد اتضح من العرض السابق مدى ما في أنماط التقفية في القصيدة الحرة من مرونة وطواعية وسعة. الأمر الذي يقضي على الرتابة في أنظمة التقفية التقليدية ويحرر طاقة الشعر التعبيرية من طغيان هذه الآلية المغرورة على حد تعبير نازك الملائكة عن القافية التقليدية؛ تلك القافية التي كانت تضطر الشاعر أحياناً لأن يختار القافية أولا ثم يكتب البيت الشعري بعد ذلك وفقاً لها[52].

وربما كان في تلك النظرة التي أيد فيها الناقد «نازك» قدر من الغبن للقافية العمودية التي اتسعت على امتداد القرون لتجارب الشعراء. ولم تكن قيداً إلا على من توهم أنه شاعر!

4-8

استمر الناقد يتابع «**المزج بين الشكلين**» ويوالي تقويم تجاربه، ويلمس مدى نضجها واستمرارها في التطور. منطلقاً في كل ذلك من

«حداثة الأصالة» التي تشكل رؤاه النقدية. ومن هنا كان تعليله الموفق لذلك المزج بإرجاعه إلى إحساس الشاعر المعاصر بأن بعض أبعاد رؤيته لا يلائمها إلا الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق. ومن ثم مزج بين الشكلين فى القصيدة الواحدة، وبخاصة تلك القصائد التى يكون فيها نوع من الحوار أو الصراع بين صوتين، أو بين بعدين من أبعاد رؤية الشاعر[53].

وهنا يضيف إلى تجربتي «السياب» و«حجازي» تجربة بارعة لسميح القاسم فى قصيدته «حوارية العار» التي تتجاور فيها مجموعة من الأصوات: السلطان، السادن، العبيد، أوزيريس[54]، الشاعر. وتدور القصيدة حول الصراع الأبدي بين السلطان وعملائه من ناحية، وبين قوى المقاومة والصمود من ناحية أخرى. وقد استخدم الشاعر الشكل الحر في التعبير عن كل الأصوات ماعدا صوت الشاعر فكتبه بالشكل الموروث بكل ما فيه من علو النبرة وفخامة الإيقاع. «وكأنما يريد أن يجعل نبرة صوته أعلى من كل النبرات؛ ليؤكد من خلال ارتفاعها إصرار المقاومة على الاستمرار رغم كل التضحيات وكل البذل. ومن ثم فإنه يعبر عن صوت «أوزيريس» نفسه بالشكل الحر؛ لأنه يريد أن يجعل صوت الصمود، الذي يرمز إليه الشاعر، أعلى من آلام التضحية التى يرمز إليها «أوزيريس». ولأن صوت القيادات الروحية والفكرية - التي يرمز إليها أوزيريس أيضاً في بعض جوانبه - يكون عادة أهدأ نبرة من صوت الجماهير ممثلة في الشاعر»[55].

وهكذا تبدأ القصيدة بصوت «السادن» العميل وهو يزين لسيده البطش والاستبداد، ويغريه بأن يمطر على الأتباع ياقوتاً، وعلى المعارضين «الفلول الجاحدة» نيراناً؛ وعقب صوت «السادن» يأتي صوت «العبيد» خانعاً مسحوقاً ذليلاً.. مردداً فى بلاهة أصداء صوت

«السادن»: المجد لك، المجد لك! ثم يأتي صوت «أوزيريس» هادئاً ولكن في صلابة:

عبْرَ القرون الدامسات، وعبر طوفان الدماءْ

عبر المذلةِ، والخيانة، والشقاء

.. ..

عدنا، وملء قلوبنا وهَج النبوة والفداء

عدنا، وملء شفاهنا تسبيحةُ الأفق المكبل للضياءْ

وبعد صوت «أوزيريس» يأتي صوت «الشاعر» صامداً، هادراً، حاسماً: بإيقاعه الكلاسيكي البارز:

غير اللواء الحر لا نترسمُ وبغير صكِّ جراحنا لا نقسمُ

ولغير قدس الشعب لسنا ننحني وبغير وحي الشعب لا نتكلم

ويلاحظ الناقد التناسق البارع بين الأصوات المتحاورة؛ فصوت «العبيد» يأتي صدى ذليلاً لصوت «السادن» على حين يأتي صوت الشاعر هادراً عزيزاً، كجواب لصوت «أوزيريس». وخلال هذا المزج يلاحظ أيضاً حرص الشاعر على بقاء نوع من الصلة بين كل الأصوات المتحاورة من خلال اختيار «الكامل - في شكله العمودي والحر - قالباً موسيقياً لكل هذه الأصوات»[56].

- 9 -

1-9

هكذا ظلت موسيقى الشعر عشق «علي عشري» الأكبر وهمه الأول؛ فلم يترك فرصة لإنمائها والتطور بها إلا اهتبلها. ولم يمر على إنجاز فني يرقى بها إلا أشاد به.

فهو في دراسة له عن «فولاذ الأنور»[57] يتوقف أمام الموسيقى كأداة رئيسة من الأدوات الفنية التي اتكأ عليها الشاعر في تصوير تجاربه. ويلحظ ما في تلك الأداة من إيقاع هادر أو بطيء. ويبصر ما تضيفه إلى التصوير من إبراز للخلجات الشعورية الغامضة التي تستعصي على اللفظ. ويتوقف أمام بروز العنصر الموسيقي بروزاً واضحاً، يتمثل في استخدام بيت واحد مدور مداه أربعون تفعيلة، توشحها قواف داخلية يتنوع بها إيقاع «المتدارك»؛ وذلك في تصويره لوجه مصر - ممتزجاً بوجه محبوبته - بعد نصر أكتوبر.

كما لم ينس الموسيقى في دراسته لـ «أبو سنة»[58]، فهو وإن مر عليها مروراً عابراً طغى عليه اهتمامه بـ «المفارقة التصويرية»، فقد توقف في الدراسة التالية عن «شجرة الحلم»[59] توقفاً طويلاً تناول فيه كثيراً من الظواهر الموسيقية التي ترددت لدى الشاعر ولدى «أبو سنة». خاصة ما يتعلق منها باتخاذ «الخبب» قالباً موسيقياً للتجربة.. وقدرة كل من الشاعرين على أن ينأى بإيقاعه عن النثرية التي تنشأ عن استخدام هذا القالب.

ثم يشيد **ببراعة الاستخدام لأسلوب «التدوير»** في «شجرة الحلم» براعة تجاوز «التقليد» الذي وقع في براثنه كثير من الشعراء، دون أن يكون في طبيعة الرؤية ما يبرر استخدام «التدوير». فضلاً عن أن الاستخدام غير الواعي له يضاعف من النثرية والركاكة الموسيقية. ومن ثم تناثرت في «شجرة الحلم» بعض الضوابط الموسيقية؛ كالاتكاء على عدد من القوافي تكون بمثابة محطات يتوقف عندها تدفق الإيقاع. والإتيان بأبيات قصيرة غير مدورة تتجانس مع طبيعة الرؤية الفنية[60].

وتشف رؤية علي عشري في «التدوير» عن اتخاذ أطول صيغة للبحر العمودي مقياساً لطول البيت في الشكل الحر. فإذا ربطه الشاعر

بالأبيات التي تليه فقد استخدم «التدوير». وقد ظل يتحفظ على مبالغة بعض الشعراء في «التدوير» دون مسوغ فني. حتى صارت بعض القصائد بيتاً واحداً متصلاً، لا ينتهي - عروضياً - إلا مع نهاية القصيدة؛ متناسين أن هذا الإفراط يرهق القارئ الذي يركن فى العادة إلى وجود وقفات موسيقية فى نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه. كما أنه يضعف الإيقاع العام في القصيدة. ولذلك يحاول بعض آخر منهم تعويض ذلك بتكثيف الموسيقى الداخلية وإثرائها عن طريق بعض القوافي الداخلية، واستغلال التكرار الصوتي في إضفاء جو موسيقي معين، تتفاعل معه وفى إطاره بقية وسائل الإيحاء الأخرى[61].

وبعد لمسات عروضية بارعة تغوص في دوائر الخليل - وتتكئ على «فاجنر» والرمزيين - يرى أن «أمل دنقل» استطاع أن يثري الإيقاع بتحويله البيت «الرملي» الأساسي إلى مجموعة من الأسطر التي يكاد كل منها يصبح بيتاً مستقلاً له كيانه الموسيقي الخاص، دون أن يفقد صلته بالإيقاع الأساسي فى القصيدة. ثم لا ينسى أن يشير إشارة دالة متزنة إلى أن «التدوير» فى القصيدة الحرة لايزال في دور التجريب؛ والقليل جداً من نماذجه هو الذي استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة شيئاً ذا بال[62].

وهكذا ظلت تلك النظرة النقدية الثاقبة البديعة هادية له في توقفه أمام الموسيقى وقفة طويلة في «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»[63] استعاد فيها كثيراً مما قاله في «موسيقى الشعر الحر» بعد صقله وتنقيحه، والإفاضة عليه من خبراته وتجاربه وقراءاته. فضلاً عن العقلانية وهدوء الحماس لقضية عمره فى تجديد موسيقى الشعر. حتى صار يرى أن الشكل الحر يلتزم التزاماً دقيقاً بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشعر العمودي، وهو تكرار وحدة الإيقاع. كما

يلتزم - بشكل أكثر مرونة - بالقافية. ولم يتحرر هذا الشكل إلا من «البيت بمعناه الخليلى»!

2-9

فى تأصيله لجذور «الشعر الحر»[64] وجلائه لدور محمود حسن إسماعيل في هذا التأصيل - يتوقف وقفة خاصة - كانت ضرورية - أمام «مأتم الطبيعة: أبولو - فبراير 1933» التي رثى بها «شوقى». والتي مزجت - كالموشح - بين التحرر والانطلاق.

أي خــطــبٍ قــد دهــاه وأسًــى أطــبــق فــاهْ

أتــرى شــامَ الــجِــنــان خــمــدت فــيــهــا الــحــيــاه

وبعد أن يتكرر هذا «الموشح الرملي» - يثب الشاعر فى ختام القصيدة وثبة عبقرية تجسد مفهوم «الشعر الحر» بأدق معانيه، فتحرر تماماً من الالتزام بالتقفية، أو التقيد بعدد التفعيلات[66]:

كللوا النعش بريْحان الرياض

والورود

ليضوعَ الطيبُ من أردانه فيها حياة ومماتا

....

لم يمت شوقى وفى الشرق شعاع من سناه

واللافت للنظر أنه انصرف بعد هذه القصيدة عن نشر الشعر الحر انصرافاً كاملاً. ولم يعلل علي عشري لذلك. وربما كان ذلك من الشاعر نوعاً من الإدلال بطاقته الشعرية العبقرية (أو الوحشية على حد قول مندور!).. وإشارة إلى أن عودته إلى الشعر العمودي وعزوفه عن الشكل الجديد لم يكن عن عجز. كما أن الجودة والتفرد هما همُّه

الأولُ، فإذا حققها في الشكل الذى ارتبط به ارتباطاً حميماً فلا جرَم أن يلوذ به، ويعزف داخل الإطار العتيق أعذب الألحان المعاصرة!

لكن عبقرية محمود حسن إسماعيل لا تكف عن الحركة والتجديد والابتكار؛ فقد حنَّ إلى الشعر الحر فأعاد نشر «مأتم الطبيعة» في عدد أكتوبر 1970 من «الهلال» ثم نشرها مرة أخرى في «نهر الحقيقة» - 1972. بالإضافة إلى بعض القصائد الحرة الأخرى التى كتبها في أواخر الستينات، ونشرها في «صلاة ورفض» - 1970.

وظل حماسه يزداد للشعر الحر حتى غلب على نتاجه؛ بل إنه في «الوهج والديدان» التي سبقت «مأتم الطبيعة» - وتوشك أن تكون دفاعاً فنياً رائعاً عن الشعر الحر - يكاد يتحول إلى الهجوم على من «يفرض» على الشاعر القيود حتى لو كانت فنية:

تفعيلتان

ثلاث تفعيلات

وسبع تفعيلات

. . .

وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات

تدفق النورُ على حفائر الأموات

شلأل موسيقي بلا قواعدَ مرسومة الرّنّات

. . .

لكل جيل كأسه، لا تفرضوا الدّنان

ملَّ الندامى حولكم عبادة الأكفان!

ولا ندرى ما الذى أعجل «علي عشري» عن التلبث أمام «شباب الشيوخ» المقتحم المتدفق إبداعاً لدى الشاعر.. إبداعاً يفسح له مكاناً بارزاً متقدماً، ويضعه على رأس الصفوة الرائدة للحركة الشعرية المتدفقة؟!. مع ملاحظة أنه كان فى العمر الذى يهدأ فيه البشر ويتصالحون مع الزمن. بل قد تتصادم مواقفهم - كالعقاد - الجديد منها بالقديم! ربما نتج ذلك عن الجيشان العاطفي الذي ظل يمور في أعماق الشاعر ويدفعه دفعاً إلى الحركة والتجدد تجاوباً مع حركة الحياة وتجددها. كما يمكن أن يكون وراء ذلك بحثُهُ الدائب عن «المثل الأعلى» الذى ينشده، والذى يزداد وضوحه دائماً ولا يمكن إدراكه أبداً!

ولعل هذا هو الذي أكسب «شعره الحر» مذاقاً خاصاً وتفرداً فريداً صدرا عن «حسه الموسيقي العارم واحتدام طاقته الشعرية وتأججها.. وقد دفعه كل ذلك إلى إثراء قصائده الحرة بإضافات موسيقية تعوض غياب وحدة الوزن والقافية».. من نحو بنائه القصيدة على قافية واحدة مكتفياً بتحرره من الوزن. هذا البناء الذي غلب ذلك على القصائد «الصوفية» التي تتطلب طبيعة الرؤية فيها تكثيفاً للجانب الموسيقي كـ «قصيدة التزام». ومن مثل بنائه القصيدة على قافية واحدة أساسية يعود إليها على امتداد القصيدة، وتتجاور معها مجموعة من القوافي الثانوية[67].

ويظل علي عشري يروي عشقه للموسيقى وافتتانه بها، بلمس الإضافات الموسيقية العبقرية لـ «محمود حسن إسماعيل»؛ من مثل حرصه على عدم التفاوت بين أطوال الأبيات[68]. وكإدراكه أهمية الشكل العمودي واعتزازه به من خلال إيراده - في معظم القصائد - مقطعاً موحد الوزن والقافية، أو إكثاره من الترصيع، والأبنية التركيبية المتماثلة ذات الوزن الواحد، وكذلك الصيغ الصرفية المتقابلة ذات الوزن الواحد.

وهذا الزخم الموسيقي الباذخ يتجلى بشكل بارع في «موسيقى الوداع الأخير» التي رثى بها الدكتور غنيمي هلال:

1 - أشتاق أن أقول كان موجةً صوفية الهدير.

2 - لحداً لكل ظلمة، سداً لكل رجعة، مداً لكل نور.

3 - وكان فأسَ حاطب، وكان كأسَ شارب، وكان لمحَ سارب فى توهة العبور.

4 - وكان دربَ سائل، وكان حرب جاهل، وكان سكْبَ يقظة ونور.

5 - وكان في انطوائه، وكان في انتمائه، توهجاً يدور!

6 - وكان فوحُ عشبةٍ ندیانة في ربوة أبيّة مستتره.

7 - مرت عليها الريح ما أفنتْ عبيراً بثّه ونشرهْ.

8 - واحتدمت من حوله كي تصهره.

ولكي يجسد إبداع الشاعر ويقربه إلى القارئ؛ أعاد تنظيم الأبيات لتشف عما تعزفه من موسيقى، ولتكشف عن إبداع نقدي يوازي الإبداع الشعري[69]:

لحداً لكل ظلمة

سداً لكل رجعة

مداً لكل نور

وكان فأس حاطب

وكان كأس شارب

وكان لمح سارب

في توهة العبور

وكان حرب جاهل

وكان سكب يقظة ونور

فالشاعر يوظف «الترصيع» في تفتيت كل بيت من الأبيات الثلاثة (2-4) إلى صيغ موسيقية جزئية تتمتع بنوع من الاستقلال، وتنطوي - في الوقت ذاته - داخل الإطار الإيقاعي العام للبيت. فالصيغة «وكان فأس حاطب» لها نوع من الاستقلال إذا قابلناها بـ«وكان كأس شارب» وهما معا ليسا بيتين مستقلين، بل أجزاء من البيت الثالث. ولم يكتف الشاعر بهذا التفتيت الذى يزيد من ثراء الإيقاع بل عمد إلى إثراء كل صيغة من هذه الصيغ بمجموعة من القيم الموسيقية النابعة من طبيعة «الترصيع» بمظاهره الثلاثة: التقفية الداخلية، تماثل الأبنية التركيبية، اتحاد الصيغ المتقابلة في الوزن.

حيث يتمثل المظهر الأول فى (حاطب، شارب، سارب، لحداً، سداً، مداً) والثاني في انتظام مجيء خبر الفعل الناقص المنصوب في بداية البيت الأول، يليه جار ومجرور ومضاف إليه: (لحداً لكل ظلمة). أما في البيتين الثاني والثالث فيبدأ كل منهما بحرف عطف يليه فعل ناقص وخبره، بعدهما مضاف إليه (وكان فأس حاطب..).

ثم يضيف الشاعر إلى هذه الهندسة الإيقاعية البارعة التوافقَ الوزني بين الوحدات الصرفية المتقابلة التى تتكون منها الأبنية التركيبية. فكل وحدة تماثل في الوزن الوحدات المقابلة لها في بقية الصيغ: (لحداً، سداً، مداً.. حاطب، شارب، سارب).

ويستمر علي عشري يفيض على القارئ من إبداعه النقدي ونظراته البصيرة؛ فيلاحظ أن الشاعر لم ينس أن يكسر انتظام هذا السياق من وقت لآخر، حتى لا يبدو الأمر نمطياً مملاً؛ فالوحدة الثالثة في البيت الثاني «لمح» غير مسجوعة مع الوحدتين الأولى والثانية. والوحدة الأخيرة من البيت الثالث «يقظة» غير موافقة لأخواتها[70].

وهاهو ذا لا يجد لديه أفضل من «محمود حسن إسماعيل»؛ فيعود إلى إبداعه المنفرد للإقناع بضرورة إستخدام قافية موحدة طوال قصيدته الحرة تحقيقاً لإبراز الإيقاع كما فى «التزام»[71] التي تجاوز المائة بيت، والتي التزم فيها قافية واحدة هي النون الساكنة المسبوقة بألف. فى حين لم يلتزم بتكرار وحدة الإيقاع «متفاعلان» عدداً محدداً من المرات فى كل بيت. فتنوعت أطوال الأبيات ما بين وحدة واحدة، ووحدتين، وثلاث، وخمس وحدات. ولكن الشاعر في غمرة سبحه في ذلك الأفق الصوفي - الذى يحس فيه بتعانق روحه مع الحقيقة وامتزاجه بها - أحس بأنه في حاجة إلى تكشيف الجانب الإيقاعي وإثراء الناحية الغنائية؛ فالتزم قافية واحدة طوال القصيدة.. ثم دعمها بمجموعة من القوافي الداخلية التي تغني الإيقاع وتكثفه.

ولكي يوضح أن لكل قصيدة عالمها المتفرد وإيقاعها الخاص؛ يشير الناقد إلى أنه في مقابل هذا الالتزام قد تفرض التجربة التحلل من كل التزام! بل إن الشاعر قد يهمل أدوات الربط اللغوية، لأن تجربته مجموعة من الخواطر المبعثرة المشوشة كما في قصيدة «مائدة الفرح الميت» لأبي سنة التي تجسد انبتات الصلات بين حبيبين انطفأت بينهما جذوة الحب، فجاء تغير القافية تصويراً للعزلة التي تفرض ظلها على الموقف الشعري.. فعلى حين: «ينبت ظلي فى مرآة الحائط، ينبت ظلك فى مرآة السقف.. نقتسم الصمت.. تفصلنا مائدة الفرح الميت!!»[72].

3-9

وهكذا ظل يهشّ لإنضاج قواعد لموسيقى الشعر الحر. تلك الموسيقى التي شغلته منذ بواكير إنتاجه وظل على امتداد حياته مهتماً بها وفياً لها. ومن ثم رحب باستمرار العطاء من جيل الرواد، وشد على أيدي نازك منوهاً ببراعتها في تطويع «مخلع البسيط» الذي

لم يسبق لأحد أن كتب عليه قصيدة حرة - فجعلته قالباً لقصيدتها. «زنابق صوفية للرسول»، ثم استخلصت من وحدة الإيقاع المركبة في هذا الوزن إيقاعاً بسيطاً تتألف وحدته المكررة من تفعيلة واحدة هي «مستفعلاتن»؛ لأنها فطنت إلى إمكان انقسام وحدة إيقاع مخلع البسيط «مستفعلن فاعلن فعولن» إلى وحدتين متساويتين بتعديل طفيف هو زيادة حرف ساكن على التفعيلة الثانية بحيث تتحول إلى «فاعيلن» وهذا التغيير لا يخرج بالوزن عن إيقاعه العام. وفي نفس الوقت يتيح لنا شطرَ وحدة الإيقاع الثلاثية إلى شطرين متساويين؛ أي أن الوحدة المكررة تصبح وحدة بسيطة مكونة من تفعيلة واحدة هي «مستفعلاتن»[73].

لكن الناقد المولع بالموسيقى وبإبداعها داخل القصيدة؛ يعلق على محاولة نازك تعليقاً بارعاً، حين يراها «لم تكن فى حاجة من الأساس إلى زيادة الحرف الساكن في التفعيلة الثانية «فاعلن»؛ لأن وحدة الإيقاع الأساسية لمخلع البسيط يمكن أن تنقسم إلى قسمين متساويين عروضياً، أساسهما التفعيلة «مستفعلاتن» ولكن الثانية منهما مخبونة. والخبن زحاف شديد الشيوع في «مستفعلن».

كذلك لم ينس الهدف الأساسي والأسمى لجهده الخصب الدائب في دراسة الموسيقى. وهو الدور الخلاق المتفرد الذي نؤديه في القصيدة؛ بتصويرها. للخلجات الشعورية الغامضة التي تستعصي على اللغة. وتعبيرها عن تعدد الأبعاد والمستويات النفسية والشعورية، والتفاعل بينها بعضها مع بعض - في رؤية الشاعر. أي أنها تسهم إسهاماً فعالاً في «البناء الدرامي» للقصيدة بما يمثله من أهمية في التطور بها[74].

وقد كان ذلك يلح عليه كثيراً، فتناوله في أكثر من موضع.

وتكفي وقفة يسيرة أمام إشادته بريادة «جبران» وتوفيقه في استغلال البناء الموسيقي وإمكاناته للتعبير عن تعدد الأصوات وتصوير الصراع في «المواكب» التى يصور فيها الصراع بين بساطة الفطرة/ الغاب ونقائها، وبين تعقد الحضارة والتوائها. لجأ «جبران إلى وسيلة موسيقية بارعة للتعبير عن هذين البعدين من أبعاد رؤيته الشعرية؛ حيث أعطى كلاً من الصوتين المتحاورين - اللذين يمثلان بساطة الفطرة وتعقد المدنية - وزناً موسيقياً مختلفاً عن الوزن الذى أعطاه للآخر. أما صوت الطبيعة والفطرة فقد أعطاه وزناً بسيطاً عذب الإيقاع، لا تعقيد فيه ولا تركيب، وهو «مجزوء الرمل» في حين أعطى الآخر وزناً مركباً معقد الإيقاع، وهو وزن «البسيط» الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين[75].

وقد وفق جبران في الاعتماد على تعدد الأوزان، وفي الملاءمة بينها وبين ما تعبر عنه. فحين يرتفع الصوت المعبر عن الحضارة بإيقاعه المعقد.

والسرُّ فى النفس حزنُ النفس يسترهُ ... فإن تولّى فبالأفراح يستترُ

والسر فى العيش رغْدُ العيش يحجبهُ ... فإن أزيل تولى حجبه الكدرُ

يجاوبه الصوت المعبر عن البساطة والنقاء:

ليس فى الغابات حزنٌ ... لا، ولا فيها الهموم

فإذا جاء نسيم ... لم تجيء معه السموم

* * *

أعطنى الناي وغنِّ ... فالغِنا يمحو المحنْ

وأنين الناي يبقى ... بعد أن يفنى الزمن

- 10 -

1-10

«الشعر قول موزون مقفى - دراسة في قصيدة النثر العربية وامتداداتها» تلك هي الدراسة الأخيرة، غير المطبوعة، التي ألقاها علي عشري قبل وفاته بعدة شهور أمام «حلقة البحث» في دار العلوم. وبدا حينئذ مهموماً ينزف ألماً وكأنما **كان الفارس ينعي أحلامه القديمة** في تشييد «مملكة الشعر الحر» بل أكاد أقول إنها كانت **«صيحة البجعة الأخيرة»** التي تنذر بالنهاية الكسيرة للفارس الذي آن له أن يترجل؛ ولأحلامه التي آن لها أن تتبخر، أو تدفن!

ومن هنا كانت تلك الحدة الغريبة على كتابته النقدية، وكأنها تنفيس عما أصابه من قنوط وإحباط أمام «طوفان من الهذر والهُراء يصرّ أصحابه على نسبته قَسْراً إلى الشعر!» وهذا ما دعاه إلى الاعتذار لقدامة - صاحب التعريف المشهور للشعر: «رحم الله قدامة، وغفر له ولنا - وما أبرئ نفسي - بمقدار ما حمّلنا تعريفه للشعر من وزْر ما أصاب شعرنا من عقم وجمود.. لقد أصبحت أكثر إدراكاً لمدى حصافة الرجل حين أراد أن يؤسس للشعر تخوماً فنية حاسمة، تصدّ عن حماه كل دعيّ يجترئ على اقتحام عالمه!»[76].

ولا ينفى علي عشري ما يشوب هذا التعريف من جفاف، وينبه إلى أهمية امتصاص ما فيه من رحيق دون رفضه أو السُّخْر به. وبخاصة أن أحدث التيارات النقدية الواردة من الغرب، والتى تخلب لبَّ نقادنا ومبدعينا - تقوم على أسس ومناهج وآليات رياضية ليست أقل جفافاً من تعريف قدامة!»[77].

ثم يتعامل مع التعريف تعاملاً رشيداً يتسم بالسماحة وسعة الصدر اللذين نُضاعف منهما - مضطرين - إزاء تطبيقات بعض النقاد للمناهج الألسنية!

ونحن إذا قمنا بتحرير مصطلحات قدامة على امتداد كتابه، سنجد أن تعريفه «أقرب إلى روح الفن والوعي بالطبيعة الجمالية للشعر؛ «بخلاف ما يوحي به ظاهره؛ فعناصر هذا التعريف: القول، الموسيقى، المعنى. والقول في هذا السياق لا يعني إلا الأسلوب الشعري الذي يُعنى بـ «الصياغة» و«التصوير». ولا غرو فى ذلك، فمصطلح القول/ اللفظ عنده يشمل الإيجاز، والكناية، والتمثيل، والجناس. وعندما يتحدث عن امتزاج عنصر اللفظ بعنصر المعنى يقرر أن سمات الجمال فى هذا العنصر: الإيجاز، والتكثيف، والإيحاء. ويظل قدامة يتحدث عن النعوت التي ينعت بها «اللفظ» بما يشمل الكناية و«التمثيل».. بل وبعض المحسنات البديعية. وبما ينتهي إلى تحديد بديع لـ «اللفظ» يجاوز بها قدامة الكلمة المفردة إلى الصياغة والأسلوب.

فإذا ما تركنا اللفظ فى مفهوم قدامة للشعر إلى المعنى، فسوف نجده يعنى به الفنون الشعرية، ويضيف إليها التشبيه، مع إشارته البارعة إلى أن المعاني الشعرية أكثر اتساعاً وتنوعاً من أن تحصرها هذه الأغراض. ومن ثَم تتعدد صور المعنى العام الواحد وتجلياته الفنية بتعدد الشعراء الذين يتناولونه[78]. وإضافته التشبيه إلى أغراض الشعر يدل بداهة على إدراك قدامة الفذِّ الفارقَ بين المعنى العام والمعنى الشعري المتمثل في تأمل المعنى العام الغُفل تأملاً شعرياً وتشكيله في كيان فني متفرد؛ ولا يغض من ذلك تلك النزعة المنطقية التي تناول بها قدامة موضوع التشبيه؛ إذ ما يهمنا أن المعنى في مفهومه هو المعنى الشعري الذي تمتزج فيه الفكرة بوسائل تجسيدها الفني امتزاجاً حميماً.

ولقد أصَّل قدامة لنظريته تلك تأصيلاً نظرياً بارعاً، عندما جعل المعنى العام بمثابة المادة الغُفل والمعنى الشعري بمثابة (الصور/

المعاني) التي تتعدد بتعدد الشعراء الذين يبرعون في تصوير المعنى العام. وتلك النظرة الحصيفة كانت البذرة التى أنمتها عبقرية «عبدالقاهر»، فيما بعد، وكونت منها نظرية النظم عنده.

أما الموسيقى فقدامة يشترط عدم التكلف فيها ويحذر إقامتها على حساب المعنى؛ بحيث لا تضطر الموسيقى الشاعر إلى إدخال معانٍ ليس الغرض في الشعر محتاجاً إليها.. وإسقاط معان لا يتم الغرض إلا بها[79]. فالموسيقى ليست قيداً يكبل الشاعر ويُغل إبداعه، كما أنها ليست حلية تضاف إلى القصيدة بل هي عنده (أداة إبداع أساسية في يد الشاعر، ومكوِّن أساسي من مكونات البنية الشعرية، شأنه شأن اللغة وشأن الفكرة. «وهى تمتزج بكل هذه العناصر والأدوات وتأتلف معها. ولنتأمل هذا المصطلح البارع - الائتلاف الذي تبناه القدامى - لإنتاج هذا الكيان الساحر: القصيدة»[80].

ومن الواضح أن قدامة قد استخلص الملامح التفصيلية لعناصر تعريفه للشعر من النموذج الشعري الذى كان شائعا فى عصره الذى امتص ما سبقه من عصور أدبية. وهذا هو الشعر في كل المفاهيم العامة التي تتكون من ثوابت لا تتغير بتغير العصور وتتسم بالعمومية والمرونة... وهذا الإطار العام للإبداع مستمد من تطور المسيرة الشعرية منذ بدايتها إلى أن استقرت فناً بديعاً. ولا يمكن لفن رفيع أن يخرج عن كل الأطر والمفاهيم الفنية. ولا يعني ذلك فى نظرنا، وبالضرورة في نظر قدامة، الحجرَ على محاولات التجديد التي حدث منها الكثير فى تاريخ الأدب؛ لأنها تتم في إطار الحدود العامة لمفهوم الشعر ومقومات القصيدة[81].

2-10

ولم يكن هذا رأي علي عشري فى قدامة خلال حميّا الحماس

لنزعته الأصيلة في التجديد. وهذا تغير - أو تطور - في الرأي لا يعيبه إن لم يزدنا له تقديراً فقد آب إلى الرشد دون أن يماري فيه!

لقد سبق له أن حمَّل النقاد العرب - خلال حديثه عن تفرد القصيدة الحديثة وخصوصيتها - مسئوليةَ انحصار القصيدة العربية داخل أغراض محددة، وافتقارها إلى سمة التفرد والابتكار؛ لأنهم فرضوا على الشاعر القديم لوناً صارماً من الاتباعية، بحيث لا يخرج عن الموضوعات والأغراض العامة التي تناولها السابقون، ولا يحيد عن المناهج والأساليب الشعرية التى انتهجوها. فناقد كقدامة بن جعفر لا يكتفي بتحديد الأغراض العامة التي يدور فى فلكها الشعراء، بل يتجاوز ذلك إلى تحديد المعانى الجزئية التى يدور حولها كل غرض؛ فيحدد للمدح أربع صفات إذا مدح بها الشاعر كان مصيباً، وإن تجاوزها عُد مخطئاً.. ثم يحدد الصفات الجزئية التي تندرج تحت كل واحدة من تلك الصفات العامة!

ثم يشير إلى صدى ذلك لدى غيره من النقاد إلى أن يقول: «ولا نتوقع بالطبع في ظل هذه التقاليد الاتباعية الصارمة أن تكون سمة «التفرد والخصوصية» من السمات التي تتصف بها القصيدة العربية القديمة. وإن كان شعراؤنا القدامى - لحسن الحظ - لم يلتزموا كثيراً بهذه التقاليد الصارمة!»(82) ويبدو أن الاستدراك الأخير كان هو البذرة التي ظلت تنمو في أعماقه حتى أثمرت رأيه الأخير الرشيد، المنصف لقدامة بن جعفر!

- 11 -

1-11

يأسى علي عشري لتلك الحركة التي حاولت أن تطور فدمرت،

أو دمرت وهدمت تحت ستار التطوير! وهي الحركة التي احتضنتها مجلة (شعر) البيروتية في بداية عام 1957م. وروِّجت لما عُرف بعد باسم (قصيدة النثر) التى هدفت إلى تحطيم مقومين رئيسين من مقومات الشعر هما: الموسيقى والمعنى! وظلت في أعدادها الأولى تكثر من نماذجها، دون أن تسميها، لأدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج والماغوط - إلى أن صك «أدونيس» (1960) مصطلح «قصيدة النثر» في مقالته التى استمدها من كتاب «سوزان برنار»: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. والشيء نفسه فعله «أنسي الحاج» فى مقدمته لمجموعته الشعرية «لن».. وهما العملان اللذان صارا المصدر الأساسي للمولعين بهذا الشكل الوافد!

وفي تصديه لانهيار حلمه الأدبي يمتشق علي عشري أسلحته الفنية ويشحذها ليبُطل الدعاوي اللقيطة لهؤلاء، دون أن يتكئ على دافع قومي أو عقائدي أو شوفيني! مع أنه لو فعل لكان له الحق كل الحق في ذلك؛ إذ إن هذه الدعوات المشبوهة كانت تجسيداً لحروب عقدية برع الغرب في شنها منذ وقت مبكر، مستغلاً حالة الانبهار بالنموذج الغربى ليفرض هيمنته الشاملة على تلك المنطقة الحساسة. وقد تأكد أن المخابرات الأمريكية (CIA) كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة، ومن بينها نشاط «جماعة شعر». وشواهد ذلك موجودة ومُعلنة فى الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينات.. أي قبل ثلاثين عاماً من صدور الدراسة المطولة الموثقة للباحثة البريطانية «فرانسيس سوندرز» تحت عنوان «من الذي دفع أجر العازف»؟! دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية - 1997[83]. وبالطبع فإن من يدفع أجر العازف له - كما قيل - أن يسمع اللحن الذي يُعجبه! ولذلك غطى هؤلاء الحداثيون العرب، على موقفهم بالمسارعة إلى اتهام من يخالفهم بالجهل والانعزالية والانغلاق.. ثم بالأصولية التي صارت تتردد كثيراً في الزمن الأخير!

2-11

ستحق دراسة «سوندرز» التي تجاوزت الخمسمائة صفحة واستنفدت سنين طويلة من عمرها وقفة متأنية تميط اللثام عن كثير من الزيف والتضليل الذي عم حياتنا الثقافية. فهي تفضح دور المخابرات الأمريكية في تمويل الأنشطة الثقافية، والذي لم يتوقف إلا بعد افتضاح أمر «رابطة حرية الثقافة» التي كانت ستاراً لهذا الدور. وهذه الوقفة ليس من همها اتهام أحد بالعمالة أو الاشتراك في مؤامرة. لكنها تطمع أن تشير إلى علامات بارزة يمكن بعدها تقويم الحداثة والحداثيين العرب تقويماً موضوعياً!

تقرر هذه الدراسة أن جزءاً كبيراً من ميزانيات أقسام اللغويات في الجامعات الأمريكية تأتي من المخابرات الأمريكية عن طريق مؤسسات ثقافية وهمية تؤسس لهذا الغرض! وليس بخاف ارتباط الألسنية بالحداثة الأدبية والنقدية. ولعل هذا هو الذي حدد توجّه الدراسات العليا إلى كتابة الأطروحات التي يقدمها الأجانب - في تلك الجامعات - عن لغاتهم ولهجاتهم!

وقد كان «مشروع مارشال» يخصص نسبة مئوية من ميزانيته لتمويل أنشطة «رابطة حرية الثقافة» من مجلات وكتب ومؤتمرات من أجل تغيير صورة أمريكا السطحية، ثم الترويج لأسلوب الحياة الغربية. وهو ما يؤدي إلى تجنيد صفوة المفكرين لخدمة الهدف الأمريكي وغوايتهم بنموذج الحياة الغربي.

وقد افتُتح في القاهرة خلال الخمسينات مقر لتلك الرابطة. أي أن الحداثة الغربية تمثل الحلقة الأخيرة في سلسلة الهيمنة والسيطرة على مقدرات الشعوب المقهورة. ولذلك كان من الضروري لرابطة حرية الثقافة توفير أبواق يُطل منها من يتعامل معها كمجلة (حوار) التي مثلت النسخة العربية المقابلة للمجلة اللندنية

Encounter.. ولا تختلف نشأة مجلة (شعر) البيروتية التي يصدعنا الحداثيون بريادتها عن نشأة (حوار) بل إن مؤسسها نفسه «يوسف الخال» عادة فجأة من نيويورك إلى بيروت سنة 1955م ليصدرها بعد ذلك بزمن وجيز[84]!

إذن يمكن القول بأن هذه الحداثات التي انتهت إلى (التفكيكية)؛ إن هي إلا التطبيق الأدبي للعولمة/ الهيمنة الأمريكية التي تريد عالماً بلا حدود ولا مراكز، ولا قوميات. باستثناء مركزيتهم هم. ومن خلال هذه «السيولة العالمية» يتسربون، ويتزعمون العالم، ويمتصون كل خير فيه!

ولا ندري السر في خفوت الأصوات المخلصة التي تتصدى لتلك الهجمات المبيدة: هل هو غياب سلطة الثقافة وسيطرة ثقافة السلطة؟ أم هو كثرة المنتفعين (مالاً ونفوذاً وشهرة) بتلك الهجمة، وعلو أصواتهم وقوة نفوذهم، ومسارعتهم بالاتهامات الملفقة لكل وطني أو قومي؟ أم أن الخنوع والتفكك والاستسلام والتبعية في المجال الأدبي لم يكن إلا تجسيداً لما حل بمجتمعاتنا من نكبات داخلية وخارجية قصمت ظهرها وكادت تقضي عليها؟!

إن التصدي لتلك الهجمة المتوحشة ، واعتزازنا بهويتنا؛ لا يعني أبداً إدارة ظهرنا للعصر كما يتشدق البعض! بل لنؤكد ذاتنا - كما فعلت فرنسا - ونضع بصماتنا على عولمة إنسانية تُعلي من قدر البشر وتحترم الاختلاف وتبشر بالتكامل. ومن هذا المنطلق لا يليق أن نتهم - إذا اعتززنا بتراثنا - بالتقوقع، لأن تعاملنا مع ماضينا تعاملاً نقدياً رشيداً يحوله إلى طاقة خلاقة دافعة بحيث لا نتحول إلى مستهلكين في كل شيء. حتى اللغة، منبع الفكر وحارسة الهوية، صارت هي الأخرى كـ «مرقعة الدراويش». كما لاحظ ذلك مفكر كبير كمحمود العالم[85] ومن ثم ركز اهتمامه في مجلته (قضايا فكرية)

على تلك القضية. وكان حزيناً على رؤية إسرائيل تقدم برامج للغة العربية، من وجهة نظرها، لإحكام السيطرة الفكرية على الأمة بعد أن تتآكل الهوية نتيجة تآكل اللغة، وتطبيق (العبرنة) عليها!

- 12 -

1-12

بدأ الناقد المهموم بتتبع جذور قصيدة النثر في «سجع الكهان» و«النثر الصوفي» ثم في «الشعر المنثور»، لدى جبران وأمين الريحاني؛ مشيراً إلى أن واحدة من هذه المحاولات لم تتجاوز فى توصيف نتاجها بأكثر من أنه «نثر شعري». إلى أن جاءت الضربة القاضية لفن العربية الأول على يد هؤلاء من خلال نماذجهم التي خلت من الموسيقى، بل خلا كثير منها من عنصر آخر لا يقل أهمية عن الموسيقى وهو المعنى الشعري الذى يكمن وراء هالة من الغموض الفني الشفيف، تضفي عليه قدراً من المهابة والجلال والسحر. نعم لقد عانى نتاج هؤلاء من «غياب المعنى» بمعنى عدم القابلية للفهم والإدراك؛ فالقارئ لنماذجهم يجد نفسه يضرب في تيه لا يبصر فيه هادياً، ويخرج من رحلته المضنية معهم خالي الوفاض. ثم يورد نماذج من هذا الإنتاج يعدها أصحاب جماعة «شعر» أفضل تجسيد لقصيدة النثر، وينبه على افتقاده لأي تناسق يحقق الإيقاع الموسيقي. وفى المعنى الشعرى لا نجد إلا مجموعة من الهواجس والرؤى السوريالية المشوشة.. من مثل (تفقيس الصرخة) و(دحرجة البجع) و(جندلة الكناري).. ويزيد من البلبلة أن هذه العبارات تظل كما وردت في «شعرهم» ناقصة من الناحية التركيبية؛ لأنها كلها أسماء للا النافية ولا أخبار لها. دون مسوغ مفهوم لحذف هذه الأخبار[86]!

ولا يظن ظان أن علي عشري يعمد إلى اختيار النماذج الرديئة لإنتاج هذه الجماعة. بل نجده يقدم أجود ما رآه، ولأشهر شاعرين راداً قصيدة النثر وهما أدونيس وأنسي الحاج.

على أية حال، جوبهت تلك الدعوة بموجة رفض عارمة من الواقع الثقافي العربي الذي كان لايزال أشد عافية وأقوى انتماء إلى موروثه الثقافي. وترتب على ذلك أن أغلقت مجلة «شعر» أبوابها في خريف 1964م. وعندما عاودت الصدور - عن «دار النهار» - فتر حماسها لتلك الدعوة المشبوهة. «وهكذا يمكن القول بأن محاصرة الواقع الثقافي العربي العفي وقتها لقصيدة النثر قد نجح فى خنقها وجعل شجرتها تجف وتسقط. ولكن بذورها الشيطانية تناثرت عقب سقوطها في أرجاء الوطن العربي لتنبت أشجاراً هجينة؛ منتهزة فرصة تخلخل التربة العربية، واضمحلال الانتماء العربي والإسلامي في مرحلة الهزائم التي تعاقبت على الأمة منذ العقد السابع من القرن العشرين. وقد أثمرت هذه الأشجار بدورها ثماراً مرة تحمل أسماء مختلفة، لكنها تتفق في التحلل من الالتزام بمقومات الشعر الأساسية، على أيدي طائفة محرومة مما كان لدى الجيل المؤصل من موهبة وجدية وثقافة.. وسط جو اجتماعي موبوء بافتتان شباب المتشاعرين بالنموذج الغربي ثقافة واجتماعاً وسلوكاً، مؤثرين السهولة على بذل الجهد، والفوز بما يريدون دون تعب حتى وصلوا إلى درجة من غيبة الوعي.. أو العجز عن الوعي»[87]!

وتستفز هذه الأحوال حاسة الناقد الحزين فتحتد نبرته، ويدين ما كان يرين على هذا الإنتاج من الركاكة والثرثرة والابتذال، متخفياً وراء واجهات زائفة براقة: مضادة النمطية، قتل الأب، التحرر من القَبْلي، اكتشاف الآني واليومي، كسر التابو! لكنه يباغتهم في عقر دارهم، ويعتصر نصوصهم الهزيلة فلا يخرج منها بعد نقدها إلا بـ«خُفَّي حُنين»![88].

وكيف لا يأسى علي عشري وهو يرى أن هؤلاء الدعاة الأدعياء للشعر قد انحدروا إلى ارتكاب سيئات تصل إلى حد الجرائم؛ فيصورون الفعل الغرائزي بصور شديدة الإسفاف والابتذال.. تؤدي إلى انتهاك القيم الأخلاقية والاجتماعية انتهاكاً يتباهون به؛ لأنهم يرونه لوناً من كسر «التابو» برغم ما يثيره ذلك كله من العزوف عن هذا الإنتاج، والتقزز منه[89]!

وكان له بعد أن هدمهم فنياً، أن يعترف بصوت عالٍ واثق: «إنني أنطلق هنا بالذات من منطلق أخلاقي فليس مطلوباً في الأدب - وليس مقبولا منه - أن يكون لا أخلاقياً. وخاصة إذا كان لا يحمل من عناصر الأدب إلا كونه لا أخلاقياً»[90]! واستمر يهاجم رفضهم للقيم والتقاليد، كما يفتخر بذلك المفرطون منهم! كما يأسى لامتداد إسفافهم إلى الولع الغريب بالحديث عن عمليات الإخراج البيولوجي، ودورات المياه وما فيها... وعن كل ما يثير التقزز والغثيان!!. هذا الإسفاف الذي دعا أديباً مرموقاً: «خيري شلبي» إلى أن يجأر ويحذر: أصبح الشعر مبصقه يتقيأ فيها مريض الشعر علله وأمراضه الشخصية![91].

ولكن علي عشري في غمرة غضبه على من انهار حلمه على أيديهم لا يفوته أن يشير إلى استخدامهم لبعض «التقنيات» مثل اختلاف أحجام الحروف الطبيعية في كتابة بعض الكلمات، أو كتابة بعض الحروف بكلمات متقطعة، أو استعارة نظام «التعليقات». ثم يقوّم ذلك كله تقويماً نقدياً يبين أنهم مسبوقون فيه، وأن كيفية توظيفه لم ترق إلى مستوى الجودة.

وبرغم تلك النظرة الرشيدة المنصفة بدا هؤلاء كأنما يجبرونه على الخروج عن طبيعته الوقور وحسه الرهيف. لذلك نقم عليهم تضخم إحساسهم المرضي بالذات، وانتحالهم لأنفسهم شخصيات الرسل والفلاسفة، وإطلاقهم على ما يكتبونه أحاديثَ أو إشراقات؛ كما تصدى

لمحاولتهم المرضية الغريبة لإبراز أسمائهم في نصوصهم في طابع استعلائي مرفوض.. دفعهم إلى التطاول على قمم أدبية ونقدية نهضت على أكتافها القصيدة العربية الحديثة إبداعاً وتنظيراً![92].

2-12

يختم الناقد تلك المحاولة التي تصدى خلالها لهذا المولود الهجين بمجموعة من الملاحظات/ السهام النقدية التى تقوض بنيانهم الذى هموا فيه بما لم ينالوا: فهو يبرز التناقضات التي قام عليها؛ كالتناقض البدهي الأول فى المصطلح ذاته بين عنصرية: «القصيدة» و«النثر»!

ثم يدحض تناقضاً آخر طالما تشدقوا به يتمثل في تبرير مشروعية «قصيدتهم» باسم الحرية، في الوقت الذي ينكرون على المتلقي حريته في رفض ما يبدعونه من أشكال غريبة تتسم بالسوقية والثرثرة والابتذال! كما يدحض موقفهم من قضية الوضوح في الشعر؛ فهم ينتقدونه بضراوة لدى غيرهم، أما لديهم فهم يعدونه - برغم ركاكته وابتذاله - «آية من آيات الحيوية ومظهراً من مظاهر العبقرية واكتشافا للآني ونفياً للتجريد»! وآخر هذه التناقضات التى يبرزها علي عشري هو التناقض بين التنظير والإبداع؛ فالتنظير يبشر بحلول رائعة وبديعة لكل مشاكل الشعر العربي. على حين يخفق التطبيق الإبداعي في ذلك إخفاقاً تاماً![93].

ويحمِّل «علي عشري» النقد غير الرشيد الذي صاحب تلك الحركة وزْرَ ما أصابها من جموح ونزق؛ حيث غذاها برؤى مشوشة، وأحكام لا تستند إلى مرجعية موضوعية. ويبالغ في الإشادة بها، والتبرير لكل تجاوزاتها!. بل إن موقف النقاد الكبار الذي لمسه علي عشري برفق؛ تراوح - إزاء تطاول هؤلاء عليهم وابتزازهم لهم - بين

اللين والشدة؛ وربما كانوا مدفوعين في موقفهم بالرغبة في إثبات أنهم ليسوا أقل قدرة على التطور ومجاراة تيارات الحداثة من كتاب قصيدة النثر من الشباب. أو لعلهم منّوا أنفسهم - في أفضل الأحوال، بالأمل المراوغ في أن تسفر هذه الحركة في النهاية عن شيء ذي بال[94]!

وبعد.. فقد انتهت تلك الرحلة العلمية الخصبة الرائدة التي حددت الهدف وحققته؛ ببيان مدى أصالة حركة الشعر الحر، ومدى ارتباطها بموروثنا الأدبي. ثم بتحديد الأسس الفنية للشكل الموسيقي للقصيدة الحرة.

وخلال تلك الرحلة أضاء «علي عشري» قضايا أدبية كثيرة كانت محل خلاف وحوار منها نشأة الشعر الحر، وميلاده، وتاريخ شيوعه. كما اهتم بالأسس الموسيقية التي يقوم عليها، واجتهد في تحديد ملامح إطار عام للشكل الحر، يهفو إلى وضع مصطلحات عروضية خاصة به.. بدأ في «صكّ» بعضها خلال تناوله لهذه الأسس والأنماط الإيقاعية لها: من بسيط، ومركب، وممزوج، ثم النمط المتعدد الأوزان، والنمط المزدوج الشكل.. كل ذلك من خلال تطبيقات نقدية بديعة تقنع بالمصطلح وتساعد على ذيوعه.. ثم كانت ملاحظته الدقيقة التي ظلت تشغله على امتداد البحث. وهي إلحاحه الدائم على **رسم وجهة جديدة مثمرة للحوار**؛ بحيث لا يدور بين رفض أو قبول، وإنما يستشرف آفاقاً أوسع للتجربة، تقوّم عطاءها وتجبر نقصها!

الهوامش

*) ولد د. علي عشري زايد (1937-2003م) بقرية «الوفائية». «بحيرة». وكان الأول على ليسانس دار العلوم عام 1963 بتقدير ممتاز. وتدرج من معيد إلى أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي. وسافر فى مهمة علمية إلى فرنسا (1971-1973). وخلال إعارته للجامعة الإسلامية بباكستان (1982-1992) كان له هو وصنوه «د. حسن الشافعي» نشاط بارز متميز ممتد خلال عمادتهما لكليتين من كليات الجامعة التي يرأسها الآن (1425هـ-2004م) الدكتور حسن.

*) من أهم مؤلفاته :

- موسيقى الشعر الحر «رسالة ماجستير لم تطبع».
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة.
- قراءات في الشعر العربي المعاصر.
- الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي.
- البلاغة العربية: تاريخها، مصادرها، مناهجها.
- النقد والبلاغة في القرنين الثالث والرابع.
- غنيمي هلال، ناقداً، ورائداً في دراسة الأدب المقارن.

كما نشر حوالى عشرين بحثا منها:

- الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني.
- وجوه تراثية من شعرنا المعاصر.
- البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية.
- محمود حسن إسماعيل والشعر الحر.
- ثنائية الحلم والواقع في «رقصات نيلية»: ديوان شعر لمحمد أبو سنة.
- شاعرية الجارم بين حداثة المحافظة وأصالة التجديد.
- الأدباء الدعاة.
- «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، دراسة فى قصيدة النثر وامتداداتها».

وقد غطت حياته الأكاديمية موهبته الشعرية الواعدة، فلم تثمر سوى قصائد قليلة. لكن تأثيرها البديع سرى في نتاجه النقدى وسما به.

1) محمد غنيمي هلال؛ ناقداً ورائداً فى دراسة الأدب المقارن. كتاب تذكاري إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي. دار الفكر العربي ص 7 الوحدة 1996.

2) وصل زهده وعفته وسخاؤه إلى درجة أن ما يملكه كان ملك أصدقائه في وقت معاً. وبلغ تواضعه درجة رفيعة إلى حد أن عتب عليه البعض بسببها. أما إيثاره وتفانيه فى خدمة الناس فكان مضرب المثل بين أحبابه. إلى درجة أغرت البعض بالاستغلال السيئ لهذا الخلق النبيل استغلالا أدى إلى عتب أصدقائه عليه، وربما لومهم له وغضبهم منه! وربما كان من أبلغ الأدلة على ذلك مقاطعة زملائه لكتبي اختلف معه؛ لأنهم أيقنوا أن من يختلف معه «علي» يستحق ذلك وأكثر منه!

3) كثيراً ما ترددت بيننا إشادة أساتذته: «علي الجندي وأحمد هيكل والقط، د. شكرى عياد، د. الربيعى» بعبقريته، والتحفظُ على عفته، وزهده الذي كاد يكون انزواء، والتبشيرُ بعطائه والإرهاص بالمكانة التي يرونه جديراً بها. وعند تقدمه للترقية إلى أستاذ مساعد جهر أستاذ فاضل من اللجنة التي قومته بأنه أفاد فائدة جمة من قراءة نتاجه!

وفي أمسية حزينة جمعتني بالصديق المجمعي الدكتور عبدالحميد مدكور، استعدنا السجل الحافل المضيء لعلي عشري. ثم وقفنا أمام موقفين له لا تحتاج دلالتهما إلى إضافة:

في زلزال أكتوبر 1992 كان يحاضر طلبته فأصر على أن يكون آخر من يخرج من المدرج بعد الاطمئنان على طلبته!

قبل ذلك بنحو ربع قرن (1966) اضطر د. مدكور - وهو طالب - للتغيب عن محاضراته في الفرقة الرابعة طوال العام. ولم يحضر إلا قبل الامتحان وكان هو والمرحوم د. محمد فتيح المقدَّمَيْن على دفعتهما. وقد فوجئ بعلي - وقد كان معيداً في الكلية - يشاركه فى محنته مشاركة جادة، ويعرض عليه بإصرار أن ينسخ له من زملائه كل ما فاته من محاضراته!

ويضيف صديق عمره «سعد مصلوح» حادثة دالة قد تتقدم بتاريخ «موسيقى الشعر الحر» كثيراً، وتؤكد تفردها وأصالتها! كان علي يقيم مع د. حسن الشافعي في مسكن واحد قرب دار العلوم، عندما كانت فى المبتديان، وأتم جمع «بطاقات البحث» وبدأ في الكتابة. وحينئذ - 1965 - اتهم الشافعى فى قضايا الإخوان.. وكان من ضمن ما صادرته الشرطة كل ما يتعلق بالبحث.. فبدأ المسكين من «الألف» مرة أخرى!

4) وصل إلى حد الهجاء القاسي للعقاد من حجازى. كقوله:

من أي بحر عصيِّ الريح تطلبُه	إن كنت تبكي عليه ، نحن نكتبه
تعيش في عصرنا ضيفًا وتشتمنا	إنَّا بإيقاعه نشدُو ، ونطربه
وإنه الحمقُ، لا رأي ولا خلقُ	يعطيك ربُّ الورى رأسًا فتركُبهُ
ستفعلن فاعلن ستفعلن فعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وعندما حصل حجازي على جائزة الدولة التقديرية كتب في الأهرام - 1998/6/24. مقالا عنوانه «جائزة العقاد وطه حسين» جاء فيه: «وصول الثوريين إلى السلطة يعني أنهم صاروا أكثر مرونة.. واقعيين يقبلون الممكن ويقابلون أعداءهم في منتصف الطريق.. فهل ينطبق هذا على الثقافة؟» وفي رواية أمريكانلي - دار المستقبل العربي 2003، ص 453-454 أشار «صنع الله إبراهيم» إلى بقية أسئلة حجازي: هل تغيرت البلاد أم أنا الذي تغيرت؟ هل خنت نفسي لآخذ مكان العقاد؟ هل شخت وصرت ليِّنا مرنًا؟! «وصنع الله» يكاد يجيب بـ«نعم» على تلك الأسئلة! وهي إجابة لا تخلو من لوم مجازي؟ لعدم «التزامه».. واعتذاره مراراً عن «تجاوزه» في حق العقاد! انظر الأعمال الكاملة دار سعاد الصباح. القاهرة 1993 ص 177.

5) مما يؤسف له - ضمن أشياء كثيرة يؤسف لها في الوسط الثقافي - أن هذا الرائد الفاضل تعرض لحملة ظالمة من بعض من تناول نتاجهم بنقد موضوعي أغضبهم.

6) «موسيقى الشعر الحر» رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة دار العلوم ص 1 - ج.

7) السابق ص د - ز.

8) موسيقى الشعر الحر ص 1-2.

9) السابق ص 3-9.

10) السابق ص 10-15.

11) موسيقى الشعر الحر ص 16-17.

12) موسيقى الشعر الحر ص 19، 21، 27-28، 31. وبعض ما أشار إليه هنا أنماه وأنضجه في بحوث مستقلة. وذلك كاهتمام الرمزية البالغ بالموسيقى، واختلاف التجربة الشعرية المعاصرة عن التجربة التراثية. انظر عناوين الفصول في كتابه «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» الطبعة الرابعة، مكتبة ابن سينا. القاهرة 1423هـ-2002م.

13) موسيقى الشعر الحر ص 32.

14) موسيقى الشعر الحر ص 33، 39.

15) موسيقى الشعر الحر ص 97.

16) موسيقى الشعر الحر ص 133.

17) موسيقى الشعر الحر ص 139، 142.

18) السابق ص 145-147.

19) السابق ص 147، 148، 149، 154.

20) موسيقى الشعر الحر ص 149.

21) موسيقى الشعر الحر ص 154-156.

22) موسيقى الشعر الحر ص 156.

23) موسيقى الشعر الحر ص 158.

24) موسيقى الشعر الحر ص 168.

25) السابق ص 168.

26) موسيقى الشعر الحر ص 185.

27) السابق ص 186.

28) موسيقى الشعر الحر ص 188.

29) السابق ص 192.

30) السابق 194.

31) موسيقى الشعر الحر 202-207.

32) موسيقى الشعر الحر ص 212.

33) انظر مثلاً، عبدالله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهمه أشعار العرب وصياغتها، مكتبة الأنجلو 1955. فهو ملئ بمثل هذه النظرات. لكنه من أفضل ما كتب في الموضوع.

34) موسيقى الشعر الحر ص 215-216.

35) موسيقى الشعر الحر ص 224-225، 229.

36) موسيقى الشعر الحر ص 234-236، 238.

37) السابق ص 240-242.

38) السابق ص 247.

39) كما في المقطع الثاني، انظر أمثلة أخرى في ص 264.

40) موسيقى الشعر الحر ص 307.

41) السابق ص 271.

42) السابق 282، 295.

43) موسيقى الشعر الحر ص 255-256.

44) السابق ص 312، انظر القصيدة فى الديوان، دار العودة بيروت 1986 ص 186-190.

45) انظر نماذج تطبيقية بديعة لذلك فى «موسيقى الشعر الحر» ص 322، 327، 330.

46) موسيقى الشعر الحر ص 334، انظر القصيدة فى الديوان، دار العودة، بيروت 1986 ص 429-441.

47) موسيقى الشعر الحر ص 344، انظر القصيدة فى الديوان، دار العودة بيروت 1988 ص 253-260.

48) موسيقى الشعر الحر ص 350، 352، انظر القصيدة فى الديوان، دار العودة، بيروت 1986م ص 492-508 وص 716-719.

49) موسيقى الشعر الحر ص 356.

50) السابق ص 359.

51) السابق 368، 369.

52) السابق ص 382.

53) ديوان «دمي على كفي» دار العودة، بيروت د.ت ص 102 وانظر «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» ص 176-181.

54) لعله يرمز به إلى قوى الخير ممثلة في المقاومة تأثراً بكونه رمزاً للخير في التراث الفرعوني.

55) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص 177.

56) بناء القصيدة العربية الحديثة ص 179.

57) دراسات نقدية في شعرنا المعاصر 167-188. وسوف نتوقف عندها مع غيرها من مثيلاتها فى بحث آخر.

58) ثنائية الحلم والواقع في ديوان «رقصات نيلية» دراسات نقدية ص 137-148.

59) ديوان للشاعر حسن محمد علي. انظر دراسات نقدية ص 149-166.

60) انظر أمثلة، وتفصيلاً لذلك فى دراسات نقدية 165.

61) كما فعل أمل دنقل فى قصيدة «صلاة» و«خاتمة»: ديوان العهد الآتي الطبعة الثانية،

دار العودة، بيروت 1985 ص 265 وص 318 انظر عن بناء القصيدة ص 50-51، 183-184.

62) عن بناء القصيدة ص 186-188.

63) مكتبة ابن سينا، الطبعة الرابعة القاهرة 1422هـ-2002م ، ص 154-188.

64) محمود حسن إسماعيل والشعر الحر. دراسات نقدية ص 191-205.

65) دراسات نقدية ص 192 وشام الجنان (من باب جلس): نظر إليها، وجدها.

66) السابق ص 193.

67) قصيدة «موسيقى الوداع الأخيرة» التي نشرها في «صلاة ورفض» انظر دراسات نقدية ص 196-198.

68) قصيدة «صوت المعركة» و«جئت أصلي» من ديوان «صلاة ورفض» انظر دراسات نقدية، ص 199-201.

69) دراسات نقدية ص 203-204.

70) دراسات نقدية ص 205.

71) ديوان «نهر الحقيقة» الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 ص 18. وانظر «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» ص 172-173.

72) ديوان أجراس المساء. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975 ص 17.

73) مجلة الشعر العدد (10) ص 45.

74) انظر مقالا له في مجلة الثقافة العربية - ليبيا. عنوانه «البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية».

75) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص 189-190 وانظر «المواكب» دار صادر بيروت 1950 ص 8.

76) قصيدة النثر ص 1.

77) السابق نفسه.

78) قصيدة النثر ص 4.

79) قصيدة النثر ص 5.

80) قصيدة النثر ص 6.

81) قصيدة النثر ص 6-7.

82) عن بناء القصيدة العربية الحديثة الطبعة الرابعة مكتبة ابن سينا، القاهرة 1423هـ-2002م هامش (7) ص 20-21. وقد قرر أن هذه الطبعة وما سبقها لم تزد شيئاً عن الطبعة الأولى الصادرة عام 1978. ويلاحظ أن الكتاب في مجموعه إنضاج وإن ماء لبعض آرائه في رساله الماجستير «موسيقى الشعر الحر» التى ناقشها عام 1968.

83) المرايا المقعرة: د. عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة (272) الكويت أغسطس 2001 ص 35.

84) المرايا المقعرة ص 73-83.

85) فى حوار إذاعى مع فاروق شوشة أذيع من لندن فجر 2003/8/2.

86) قصيدة النثر ص 12.

87) قصيدة النثر ص 14.

88) قصيدة النثر ص 16-18.

89) انظر مقالته: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» - مجلة إبداع مارس 1996. وانظر افتتاحية العدد (86) من مجلة الشعر، إبريل 1996 لخيري شلبي تحت عنوان «خارج دائرة الشعور». وقد اقتبس علي عشري هنا كثيراً من هذه الافتتاحية.

المصادر والمراجع

(أ) الكتب:

- أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة.

*** دار سعاد الصباح. القاهرة 1993.**

- بدر شاكر السياب: ديوانه.

*** دار العودة. بيروت 1986.**

- جبران خليل جبران: المواكب. دار صادر. بيروت 1950.

- سميح القاسم: ديوان دمي على كفي.

دار العودة. بيروت. د.ت .

- صلاح عبدالصبور: ديوانه.

* **دار العودة: بيروت 1988.**

- صنع الله إبراهيم: أمريكانلي.

* **دار المستقبل العربي. القاهرة 2003.**

- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة .

* عالم المعرفة (272). الكويت. أغسطس 2001.

-د. عبدالله الطيب المجذوب.

* المرشد إلى فهم أشعار العرب. مكتبة الأنجلو 1955.

- علي عشري.

* **عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الرابعة. مكتبة ابن سينا القاهرة 1422هـ - 2002م).**

* **دراسات نقدية في شعرنا الحديث. الطبعة الثانية. مكتبة ابن سينا القاهرة 1423-2002.**

* **موسيقى الشعر الحر. رسالة ماجستير مخطوطة. مكتبة كلية دار العلوم.**

- قسم البلاغة والنقد الأدبي بكلية دار العلوم: محمد غنيمي هلال: ناقداً، ورائداً في دراسة الأدب المقارن.

* **دار الفكر العربي. القاهرة 1996.**

- محمود حسن إسماعيل: نهر الحقيقة.

* **الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.**

(ب) المجلات:

مجلة الشعر أبريل 1996.

مجلة إبداع مارس 1996.



الصداقة كما يراها ابن المقفع



محمد رجب البيومي

ابن المقفع هو الرائد الثاني للكتابة العربية بعد عبدالحميد الكاتب، وقد اتجه إلى أغراض اجتماعية وسياسية لم يتجه إليها عبدالحميد، وقد كان أول كاتب تثقف بأدبه في العربية، فلأزال أذكر قصصه الشائقة الممتعة[1] التي قرأتها في كتابه الخالد (كليلة ودمنة) وكنت حينئذ لا أتجاوز العاشرة، ولكنه كان يجذبني - بوضوحه المشرق - إلى متابعته دون سآمة أو ملل، وكنت أستوعب روائعه في لذة وشغف، فإذا ما نهضت إلى الناس كانت محور السمر وأداة الحديث، ومهما يكن من أمر هذا الكتاب فقد جعلني أعتبر ابن المقفع - في سن الطفولة - نادرة الكتّاب، وأستاذ البلغاء، ومازلت أنظر إلى الرجل هذه النظرة العالية حتى اليوم، فلا غرو إذا تحدثت عنه حديث المحب المعجب، فغير كثير عليه أن تسطر في أدبه الصحائف وتهتم بآثاره الأقلام!!

وقد لاحظت أن أديبنا الكبير قد أكثر من الحديث عن الصداقة إكثاراً يدعو إلى الدهشة والعجب، فما يكاد فصل واحد من كتابيه يخلو من التصريح أو التلميح بما يشتجر في نفسه من العواطف الإنسانية الرفيعة، مما دفعني إلى التنقيب في حياة الكاتب، ودراسة تاريخه لأعلم ما جذبه إلى هذه العلاقة الاجتماعية ذات الأثر البعيد.

وقد اتضح لي أن عبدالله كان صديقاً وفياً لصفوة مختارة من الأدباء والشعراء، حيث يقضي معهم الأمسيات الضاحكة في سمر

ممتع لذيذ، فإذا عافته ظروفه - يوماً ما - عن منتدى أصفيائه حنّ إليهم حنيناً ينبئ عن وفائه وولائه، وقام يراعه البليغ بالتعبير عن عواطفه النبيلة، فنفث السحر، وأدار السلاف!..

وقد تحدث بعض الكتاب عن الصداقة والأصدقاء، فما وجدت لأحاديثهم جاذبية تدفعني إلى التعليق عليها. وما شعرت بارتياح كبير إلى تحليلها وتشريحها، لأن جل هؤلاء في الواقع يقولون ما لا يفعلون، فهم يُسهبون في الحديث عن الوفاء والتسامح والإيثار، فإذا رجع الباحث إلى تواريخهم المظلمة، وجدها تنطق بالغدر والحقد والكيد.

أما أديبنا الحكيم فذو تاريخ نبيل مجيد، تقرؤه فتخفض رأسك إجلالاً لصاحبه وتتساءل - كما أتساءل الآن - عن هذا الذي ملك عواطفه، وحكم مشاعره، فلم يخضع يوماً إلى منطق الحقد، ولم تتخطّفه نوازع الهوى، بل سار في طريق لاحب مستقيم تحدوه الكرامة والعزة، ويرفرف عليه ظلٌّ وارف من النبل والوفاء.

وإذا كانت حياة الإنسان أعز شيء لديه، ثم يليها في المرتبة ما يملك من مال وعتاد، فإن ابن المقفع قد نظر إلى حياته وماله نظرة هينة رخيصة، فذكر أكثر من مرة أن التضحية بالنفس والمال أقل ما يجب على الإنسان نحو صديقه الأمين، ونحن نسمع أمثال هذا الكلام دائماً، ولكن عبدالله لا يسطّر الرأي إلا بعد أن يعتقده ويقوم بتنفيذه دون تردد أو إحجام، فقد شاء القدر أن يمتحنه أمام الناس ليظهر في ثوبه الشفاف، ولقد انتهى الامتحان الرهيب بنجاح ابن المقفع، وانتصاره في ميدان الكرامة أبهر انتصار.

كان عبدالله صديقاً حميماً لعبدالحميد الكاتب، فقد تراسلا حقبة من الدهر، وأعجب كلا الرجلين بصاحبه إعجاباً زائداً، وحين عصفت رياح الزمن بالدولة الأموية، وهب العباسيون يتعقبون أولياءها

في كل مكان، فرّ عبدالحميد إلى صديقه واختبأ في بيته مدة كان فيها موضع التكريم والإكبار، وشاء طالعه الأشأم أن يقف أرباب السوء على مكانه، فأبلغوا الخبر في أسرع من البرق إلى الخليفة السفاح، وفاجأه الطلب الصاعق في منزل ابن المقفع، فقال رسول الخليفة للصديقين: أيكما عبدالحميد؟ فقال كل واحد منهما: (أنا) خوفاً على صاحبه، وأوشك الجند أن يقتلوا ابن المقفع لولا أن صاح بهم عبدالحميد، قائلاً: ترفّقوا بنا، فلكل منا علامات يعرف بها أتم تعريف، فوكّلوا بنا بعضكم، وليمض البعض الآخر إلى من وجّهكم فيذكر له تلك العلامات، ففعلوا كما أشار، واتضح لهم عبدالحميد فقتلوه.

فهذه الحادثة وحدها - على فرض صحتها - كافية لإثبات مروءة ابن المقفع، وهي تدل دلالة ناطقة على أن الرجل يتقيد بما يوجبه على غيره من حقوق الصداقة والوفاء، وناهيك بمن يبذل نفسه تضحية رخيصة في سبيل صديقه، وكما قيل: «الجود بالنفس أقصى غاية الجود!!».

وبدهي أن الذي يقدم نفسه ضحية لصاحبه لا يتردد لحظة في إنفاق ماله عليه، ولقد كان عبدالله في سعة من الخير ورفاهية من العيش، وكم بذل من الثروات الطائلة في سبيل أصدقائه وعارفيه، وأخباره في هذا الباب لا تندرج تحت حصر، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال موقفه مع صديقه (عمارة بن حمزة) وهو كعبدالله كاتب أديب، وقد كان عاملاً لأبي جعفر المنصور على الكوفة، وكان ابن المقفع إذ ذاك بها، فبينما هو ذات يوم عنده ورد على عمارة كتاب وكيله بالبصرة، يعلمه أن ضيعة جوار ضيعته تباع وأن ضيعته لا تصلح إن ملكها غيره، وثمنها ثلاثون ألف درهم، فقرأ عمارة الكتاب وقال: ما أعجب هذا!! وكلينا يشير علينا بالابتياع، ونحن في جدب وإملاق، ثم كتب يأمر ببيع ضيعته والتوجه حثيثاً إليه.

وسمع عبدالله الحديث، فقام إلى بيته وكتب إلى الوكيل على لسان عمارة:

أما بعد: فقد كنت أمرتك ببيع الضيعة ثم حضر لي مال فلا تبعها واشتر الضيعة الأخرى وهاك ثمنها، ففعل الوكيل ما أراد، وجاء الخبر إلى عمارة، فأخذه العجب من ذوق ابن المقفع كل مأخذ ثم قال له مداعباً: بعثت بثلاثين ألف درهم إلى الوكيل، وكنا في حاجة إليها؟ فقال له من فوره: وإن عندنا لفضلاً، وبعث إليه بثلاثين ألفاً أخرى.

فهل ترى بعد ذلك صديقاً كعبدالله يدفع عن أصفيائه الغوائل بنفسه وماله؟ وهل يليق بنا أن نغفل حديثه عن الصداقة بعد أن ضحّى في سبيلها بأكثر من الواجب وجعل نفسه المثل الأعلى للصداقة النبيلة.

ومهما اختلفت الآراء في الصديق، فقد كان الأديب الحكيم يرفعه إلى منزلة عالية ويضعه في مرتبة فوق مرتبة الشقيق، وكثيراً ما عقد بينهما موازنة طريفة ترفع الصديق عمن عداه، ولقد قال بعض الناس: أنا بالصديق آنس مني بالأخ، فعُرف السرور في وجهه، وانبرى يدلل على صحة ما سمع، فقال لصاحبه: صدقت، فالصديق نسيب الروح والأخ نسيب الجسم!!

وكثير من الحكماء يؤيدون الكاتب في دعواه، بل ربما يسرفون إسرافاً يميل بهم إلى التحامل على القرابة بدون موجب، ومنهم من يقتصد في حكمه اقتصاداً لا يخرج به عن الإنصاف، فقد قيل لبزرجمهر: من أحب إليك؟ أخوك أم صديقك؟فقال: ما أحب أخي إلا إذا كان صديقي، وقال أكثم بن صيفي: القرابة تحتاج إلى مودة، والمودة لا تحتاج إلى قرابة.

وينبغي ألا نغفل عن حقيقة ملموسة، وهي أن ابن المقفع ومن

سار معه في طريقه، لم يضطروا إلى الموازنة بين الصديق والشقيق، إلا حين وقرت في نفوسهم منزلة الأخ.

فكان من همهم أن يعارضوها بمنزلة الصديق، وهيهات أن يبلغوا ما يريدون، فالأخوّة رباط رباني صنعته يد الخالق، والصداقة رباط إنساني عقدته يد المخلوق، وإنما كثر التحامل على الأخ والتشهير به أكثر من الصديق، لأن الشقيق مظنة الإيثار والعطف، فكل سيئة تصدر منه تعد كبيرة.

أما الصديق فمهما سمت منزلته فلن تستغرب منه الهفوات لأنه بوضعه الطبيعي أجنبي بعيد، ومن هنا سكت عنه اللائمون - إلى حد ما - واتجهوا باللائمة القارصة إلى الأخ الشقيق.

وما نقوله في المفاضلة بين الصديق والشقيق نقوله أيضاً في الموازنة بين الصديق والعشيق فقد طاب لبعض الناس أن يرفعوا الصديق إلى منزلة العشيق، فقال الحسن بن وهب: غزل الصداقة أرق من غزل العلاقة، وقال آخر: النفس بالصديق آنس منها بالعشيق.

وأمثال هذه الأقوال قد تجد جانباً من الرواج لدى العاطفيين، ولكنها تتبخر أمام التحليل النفسي العميق، فالعشيق في مرتبة دونها الصديق والشقيق معاً، إذ الحاجة إليه عزيزية قاهرة وصوت الحاجة دائب ملحاح، وقد خدع الشريف الرضي نفسه بهذه الأقوال المرتجلة، فانبرى يقول في صديقه ما لا يقال في غير العشيق، حين أرسل إلى صديقه الأديب الشاعر أبي الحسن البتي قصيدته التي يقول فيها:

أغارُ عليك من خَلوات غيْري   كما غارَ المحبّ على الحبيب

ولي شوقٌ إليك أعَلّ قلبي   وما لي غيرُ قُربك من طبيب

أكادُ أُرابُ فيك إذا التقينا   مِن الألحاظ والنظرِ المريب

وهي قصيدة نصيب العاطفة منها أوفى من نصيب العقل.

وإذا كان الصديق في رأي ابن المقفع مفضلاً على النفس والشقيق، فإنه ينضح دائماً بالتؤدة في اختياره، ويدعو إلى التريث الزائد في اصطفاء الأصحاب، وكأني به وقد أدرك ما في الطبائع الإنسانية من لؤم وغدر، فحرص على الامتحان العنيف حتى يتميز الخبيث من الطيب، فلا يختار العاقل غير من كان في درجة عالية من الكمال ليكون أهلاً للفداء والتضحية من أجله، إذا دعت الحال، كما في حادثة عبدالحميد.

وقد أسرف الكاتب في وجوب الحيطة والتؤدة حين قال: «إذا أقبل إليك مقبل فسرك ألا يدير عنك فلا تنعم الإقبال عليه والتفتح والتفت له، فإن الإنسان طبع على ضرائب لؤم، فمن شأنه أن يرحل عمن لصق به، ويلصق بمن رحل عنه، إلا من حفظ بالأدب نفسه». وهذه الحيطة في البداية مقبولة معقولة، من رجل مثالي يرى أن الصداقة عقد لا انفصام له، كما لا يرى خلة أبشع من الهجر والجفاء.

ويعجبني جداً قوله في هذا السياق: «ولتعلم أنه لا سبيل لك في مقاطعة أخيك، وإن ظهر لك منه ما تكره، فإنه ليس كالمملوك الذي تعتقه متى شئت، أو كالمرأة التي تطلقها إذا شئت، ولكنه عرضك ومروءتك وشرفك وإنما مروءة الرجل إخوانه، فإن عثر الناس أنك قطعت رجلاً من إخوانك - وإن كنت معذَّراً - نزل ذلك عند أكثرهم بمنزلة الخيانة للإخاء، والملال فيه، وإن أنت مع ذلك تصبّرت على مفارقة غير الرضي عاد ذلك إلى العيب والنقيصة، فالاتئاد الاتئاد، والتثبت التثبت!!».

ولا يقتصر الحكيم الحصيف على إبداء رأيه في هذا الموضوع، بل يلجأ إلى الافتراض والتعليل، ومع أنه لا يمثل الإطناب في القول فإن حرصه على تدعيم رأيه يلجئه إلى الاسهاب والتكرار، ثم لا ينسى أن يضرب الأمثلة التطبيقية في كتاب (كليلة ودمنة) بأقاصيص عديدة

تدور حول هذه النقطة الهامة، وما أبرع عبدالله حين يقنعك بأقصوصة فرضية يختلقها اختلاقاً، فتقوم مقام الدليل.

قال الكاتب: (إذا استضافك ضيف ساعة من نهار وأنت لا تعرف أخلاقه فلا تأمنه لنفسك). وهذا رأيه السالف في الاحتراس من الناس، ولكنه يتبعه بمثال فرضي يقطع به كل اعتراض، فيقول بعد ذلك: (ولا تأمن أن يصلك من ضيفك أو بسببه ما أصاب القملة من البرغوث)، ثم يسرد في إيجاز قصة وهمية عن قملة استضافت برغوثاً دون أن تعرفه، وأسكنته في فراش نائم سمين ثم أوصته أن يتريث فلا يلدغ النائم قبل أن يتأكد من رقاده، ولكن الضيف الأحمق يتسرع فيلدغ الرجل ويهب عن فراشه مذعوراً ليبحث عن الجاني، فيطير البرغوث، وتؤخذ القملة بجريرة ضيفها الأثيم.. فأي عاقل يسمع هذا المثال الحكيم ثم لا يجعل آراء ابن المقفع دستوراً حكيماً يطبّقه على نفسه، فيتشدد تشدداً تاماً في اختيار الرفيق.

وقد يفهم القارئ من آراء ابن المقفع أنه يدعو إلى التؤدة والتريث مع كل إنسان، وهذا ما يتضح جلياً مما قدمناه، ولكن يخيل إلينا أن هناك فرقاً بين إنسان ربطتك به جامعة أو إدارة أو بلد فلم تصل إلى سمعك من أخباره ما يسوِّد صحيفته ويسيء سمعته. وبين إنسان نَجَم أمامك فجأة فلم تعلم عنه ما يزين أو يشين. فالمبالغة في الحيطة مع الأول قد تكون تعنتاً لا مبررّ له، ومع الثاني تجد ما يسوغها، بل يفرضها فرضاً لازماً على كل عاقل، على نحو ما أشار إليه ابن المقفع في الحديث عن صداقة الجرذ والغراب، إذ أطلع القارئ على ما يجب عليه من التريث التام في قبول الصديق باديُ ذي بدء، حين صوَّر الغراب في صورة مستكينة ذليلة وقد وقف أمام الجرذ يخطب وده ويرغب في مصاحبته وهنا يبرز عبدالله حيطة الجزذ ناطقة في قوله للغراب (ليس بيني وبينك تواصل، وإنما العاقل ينبغي أن

يلتمس ما يجد إليه سبيلاً ويترك التماس ما ليس إليه سبيل، فإنما أنت الآكل وأنا طعام لك).

ويطنب أديبنا الحكيم في هذا المعنى فيقول مرة ثانية على لسان الجرذ: (إن العداوة التي بيننا ليست تضرك وإنما ضررها عائد عليّ، وأن الماء لو أطيل إسخانه لم يمنعه من إطفاء النار إذا صُب عليها، وإنما مصاحب العدو ومصالحه كصاحب الحية التي يحملها في كمه، والعاقل لا يستأنس إلى العدو الأريب). وما أظن بعد ذلك تهذيباً لمتهذب وإرشاد لمسترشد.

ويجدر هنا أن نشير إلى أن ابن المقفع قد اختار الجرذ والغراب بالذات ليمحو ما قد وقر في بعض الأذهان من أن العداوة إذا وقرت في القلب لا تمحى منه، فهو يرى أن الإنسان بكياسته وقزمه قادر على أن يخلق من عدوه صديقاً مهما تغلغلت جذور البغضاء في قلبه، وهذه دعوة سافرة إلى التسامح الإنساني والرجوع إلى مبادئ الإخاء والتواد، فالمرء ودود بطبعه، وإن خيّمت في الأفق غيوم قاتمة من الإحن العاتية فعن قريب ستتبدد في هوج الرياح.

على أن حديث الغراب والجرذ لم ينقطع بعد، فقد شاء الأديب الكبير أن يجعل الحجة للغراب في مطلبه، فيذكر على لسانه من الحكم الغالية ما يستنزل به العصم من معاقلها الشم، كأن يقول للجرذ: (لا تصعّب عليّ الأمر بقولك ليس إلى التواصل بيننا من سبيل، فإن العقلاء الكرام لا يبغون على المعروف جزاء، والمودة بين الصالحين سريع اتصالها، بطيء انقطاعها، ومثل ذلك مثل الكوز من الذهب بطيء الانكسار، سريع الإعادة، هين الإصلاح إن أصابه ثلم أو كسر، والمودة بين الأشرار سريع انقطاعها، بطيء اتصالها ومثل ذلك مثل الكوز من الفخار، سريع الانكسار، ينكسر من أدنى عيب، ولا

وصل له أبداً، والكريم يود الكريم واللئيم لا يود أحداً، لا عن رغبة أو رهبة).

ثم تنتهي القصة الممتعة بمصادقة الغراب والجرذ، وتعاونهما على النوائب في الحياة، تعاوناً يصل بهما إلى شاطئ السعادة الهنيئة.

وإذاً فقد بلغ الكاتب ما يريده، حيث صور أولاً ما ينبغي بادئ الأمر من الحيطة والاتئاد، وكشف ثانياً عن خطأ ما يتوهمه الناس عن أعدائهم المتناحرين، إذ إن من السهل الهين على هؤلاء أن يصبحوا بقليل من الكياسة أحبة متوادين كأحسن ما يكون التواد.

- 2 -

إن تشدد عبدالله في اختيار رصفائه قد جعله في مسرة هانئة من إخوانه ومحبيه، فكانوا قرة عينه وبهجة فؤاده، يهتم بأحاديثهم ويهتم بأخبارهم، ولم يؤثر عنه أنه ارتاب يوماً من الأيام في أحدهم فظن به الظنون، وهذه مزية التحفظ الشديد في الاختيار، ونحن نسمع في كل مكان من يندبون الوفاء، ويبكون النبل في الحياة، زاعمين أن الصداقة سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً، وسبب هذه الضجة المفتعلة أننا لا نفهم الفرق الواضح بين الصداقة والصحبة، فإذا صاحب إنسان زميلاً وقدم إليه بعض المعونة الأخوية، ثم وجد منه نفوراً لا يتفق وما أسلف إليه من نفع قام يندد بضياع المروءة والوفاء، وأولى به أن يندد بنفسه، إذ لم يختر من يجزيه الإحسان بالإحسان، بل عمد إلى طينة سبخة، فغرس فيها بره ثم تعهده بالري، فمات الزرع وجف الماء، ولو أنه غرس معروفه في تربة مختارة منتقاة لآتت أكلها ولم تنقص منه شيئاً، ولأبصر نفسه - كابن المقفع من أصدقائه - في جنة مورقة، ولكن فاته ذلك في حينه، فهب من فوره يبكي المروءة ويندب الوفاء!.

ونحن نعلم أن الأديب أو الفيلسوف أو كل ذي موهبة فنية أو عقلية، في حاجة ماسة إلى من يجاذبه أطراف الحديث، ويخوض معه في شتى الأبحاث، ولقد تألفت في عصر ابن المقفع كواكب لامعة في سماء الأدب، وكانت صلته بها صلة مودة وحب، فهو صديق الجميع، يؤثرهم ويؤثرونه، وأنت تعجب كل العجب حين تراه يجمع بين صداقة المتناصرين والمتباغضين، فهو صديق حماد وبشار ووالبة وأبان ومطيع، وهم أصدقاء ألدّاء!

ولا ريب أن عبدالله كان يلاقي كثيراً من الإرهاق والعنف في التوفيق بين أمزجة متباينة ونفوس متصاولة، وكنت أسأل نفسي مراراً، ألا يكون الجمع بين صداقة الأضداد مما يحدث لديهم الريبة في نفس عبدالله؟ وهل يطيب لبشار مثلاً أن يبوح بسره لصاحبه وهو يعلم أنه صديق حماد؟

سؤال دقيق يتطلب إجابة دقيقة، وكأني بابن المقفع وقد أدركه تمام الإدراك، فأجاب عنه في ملاطفة هادئة حيث قال: (إذا رأيت صديقك مع عدوك فلا يغضبنك ذلك، فأنفع مواطنه لك أقربها من عدوك لشر يكفيه عنك أو لعورة يسترها منك، أو غائبة يطلع عليها لك، فأما صديقك فما أغناه أن يحضره ذو ثقتك).

وهذا كلام قد يكون مقبولاً من بعض نواحيه لا من جميعها، لأن كل خصيم من بني الإنسان يسلق خصيمه في غيبته وحضوره بلسان حاد، وخاصة إذا كان من طراز حماد وبشار، فلو أن ابن المقفع تصدى دائماً للدفاع عن أصحابه لثقل كثيراً على أعدائهم وما استطابوا ذلك منه في كثير أو قليل، وما كان أغناه عن هذا المأزق الحرج.

على أنه - في الواقع - لم يثبت على رأيه الأول، فقد اتضح له تطرفه الزائد فأتى بما يناقضه حين قال في موضع آخر: (إنّ من علامة الصديق أن يكون لصديق صديقه صديقاً، ولعدو صديقه عدواً، وليس

لي بصاحب ولا صديق من لا يكون لصديقي محباً وإنه يهون علي قطيعة من كان كذلك). وإذاً فقد تحلل من رأيه الأول، بعد أن خطأه الواقع المرير.

لقد كانت المجالس الأدبية - كما هي الآن - لا تخلو من نقاش حاد يتطاحن فيه الأصدقاء، وكل يؤيد رأيه بما يسعفه خاطره ويرتاح إليه ضميره. ولكن من الناس من لا يرعى حرمة الحديث، ولا يصون كرامة الصديق، فيندفع في تنقُّصه اندفاعاً يخرج به عن حدود اللياقة والذوق، لذلك كتب ابن المقفعَ الفصول الممتعة في أدب الحوار وطريقة الحديث، فكان مرشداً حكيماً لأصدقائه ومريديه.

اسمعه يقول في نصح وتوجيه: (لا تلتمس غلبة صديقك والظفر عليه في كل رأي، ولا تجترئن على تقريعه بظفرك إذا استبان، وحجتك عليه إذا وضحت، فإن إخواناً قد يحملهم حب الغلبة وسفه الرأي في ذلك على أن يتعقبوا الكلمة بعدما تُنسى، فيلتمسوا فيها الحجة ثم يستطيلوا بها على الأصحاب، وذلك ضعف في العقل ولؤم في الأخلاق)، والناس هم الناس في كل زمان.

ويلوح لي أن الكاتب كان ملتهب الصدر من هذه الناحية - وحُق له أن يلتهب - فلم يكتف بما سطره في الأدب الكبير والأدب الصغير مما فيه العبرة، بل عقد في (كليلة ودمنة) فصلاً مسهباً يدور حول هذا الموضوع، وقد جعل فيه اللسان أساس المصائب، ومفتاح النوائب، فهو يقذف بالكلمة الواحدة صغيرة ضئيلة، فتبدد الشمل وتفرق الجمع، وتوقد نار الحرب، وأمام القارئ باب (البوم والغربان) وفحواه أن معركة حامية قامت بين الفريقين بسبب غراب طائش تكلم في حق البوم بما لا يليق، وبعد أن فصّل الكاتب قصته تفصيلاً منطقياً يستشرف إلى النتيجة الحاسمة عمد إلى هدفه الأصيل، فقال على لسان بوم يتوعد الغراب الأحمق، ويهدده بعاقبة لسانه، وما جرّه على قومه من كوارث فادحة تتفجر بها براكين العذاب فيقول:

(اعلم أن السيف يقطع به الشجر فيعود فينبت، والسيف يقطع اللحم ثم يعود فيندمل، واللسان لا يندمل جرحه، ولا تؤسى مقاطعه، والنصل من السهم يغيب في اللحم ثم ينزع فيخرج، والنصل من الكلام إذا وصل إلى القلب لم ينزع ولم يستخرج، ولكل حريق مطفئ، فللنار الماء، وللسموم الدواء، وللحزن الصبر، ونار الحقد لا تخبو أبداً، وقد غرستم معاشر الغربان بيننا وبينكم شجرة العداوة والبغضاء).

بقيت مسألة دقيقة تجول في خاطر كل صديق، وهي تحديد العلاقة بين الصداقة والمنفعة، ونحن نرى كثيراً من الكاتبين يلقون القول على عواهنه، فيحكمون أن الصداقة تتعارض مع المنفعة تعارضاً تاماً، وأن الذي يصادق ليقطف ثمرة، أو يحصد زرعاً، نفعي وصولي، مع أن هناك ناحية لا يجب أن يغفل عنها عاقل، وهي أن المنفعة والصداقة، صنوان متلازمان لا يفترقان، وأن الخلاف لا ينبغي أن يتجه إلى المفاضلة بينهما كعضوين منفصلين، إذ ما من صديق إلا وينتفع به صديقه، إن مادياً وإن أدبياً، فهو على الأقل يرفّه عن همومه، ويتحمل جانباً من سره، ويزيل ما بنفسه من كبت داخلي قاتل، وكل هذه منافع غالية لا تقدر بمال أو عتاد، ولكن ينبغي أن يتجه الخلاف إلى ناحية أخرى تأتي بعد التسليم بحدوث المنفعة من الصداقة، ولعلها تنحصر في السؤال الآتي: هل تكون الصداقة وليدة المنفعة، أو تكون المنفعة وليدة الصداقة؟!

فإذا كانت الصداقة وليدة المنفعة فهي الصداقة الوصولية المادية التي يحتقرها المثاليون، ويزدريها الأخلاقيون، والتي ندد بها ابن المقفع أشد تنديد في مواضع عدة من كتاباته، وقال عن أصحابها في تبرّم واضح: (ومن كان يصنع المعروف لبعض منافع الدنيا فإنما مثله فيما يبذل ويعطي كمثل الصياد وإلقائه الحب للطير، لا يريد بذلك نفع الطير، وإنما يريد بذلك نفع نفسه، فتعاطي ذات النفوس أفضل من تعاطي ذات اليد).

أما إذا كانت المنفعة وليدة الصداقة فهي بلا ريب مودة مثالية فاضلة ينشدها عشاق الفضيلة وأرباب المروءة، إذ إن الإنسان مهما عظم جبروته وطغى سلطانه في حاجة قوية إلى من يطلع على خبيئة سره، ويكشف ذات صدره، فيشاركه الرأي ويقاسمه التفكير، وهذه هي الصداقة بمعناها الصحيح، وقد حبذها ابن المقفع بكل قواه، وله فيها حكم بينة كأن يقول: (اعلم أن إخوان الصدق هم خير مكاسب الدنيا، هم زينة في الرخاء، وعدة في الشدة، ومعونة على خير المعاش والمعاد، فإذا نابت أخاك إحدى النوائب من زوال نعمة أو نزول بلية، فاعلم أنك قد ابتليت معه إما بالمواساة فتشاركه في البلية، وإما بالخذلان فتحتمل العار، وأن أولى أهل الدنيا بشدة السرور من لايزال ربعه من إخوانه وأصدقائه من الصالحين معموراً، ولايزال عنده منهم جماع يسرهم ويسرونه ويكون من وراء حاجاتهم وأمورهم بالمرصاد، فإن الكريم إذا أعثر لا يأخذ بيده إلا الكرام، كالفيل إذا وحل لا يخرجه إلا الفيلة).

وباب الحمامة المطوقة في كتاب (كليلة ودمنة) يدور حول المنفعة المتولدة من الصداقة، بل إن ابن المقفع جعل مزية الصداقة الوحيدة هي ما يعقبها من معونة الأصدقاء ومساعدة الإخوان، فالحمامة لم تنج من الشرك إلا بفضل صديقها الفأر، والظبي لم يفلت من الصياد إلا بمعونة صديقه الغراب، والسلحفاة لم تتمتع بالحياة إلا بمساعدة الجرذ، وهكذا يضرب الحكيم النابغة أمثاله للناس.

وإذا كان الرجل قد أجاد الحديث عن الصداقة إجادة محمودة، فإنه أبدع في الكلام عن العداوة إبداعاً يستدعي الانتباه، ويقيني أنه لم يلح في إكبار الصداقة إلا بعد أن حيكت له الدسائس وذاق من الأعداء صنوفاً أليمة من الكيد والختل وليس بغريب على نابغة كابن المقفع أن يكثر حساده ومبغضوه، وهل يحسد من الناس غير المبجل

في عشيرته، العظيم في دولته؟ وهل يتعرض الشانئون لغير من يبزهم في المنزلة، ويرتفع عنهم في المكانة، ألم يطعنوا على الرجل في دينه وخلقه وتقواه.. وإنها محن مظلمة غشيت النابغة العظيم كقطع الليل فعلمته كيف يجيد الحديث عن الوشاة والأعداء، إذ إن أكبر فصل في (كليلة ودمنة) وهو باب الأسد والثور يدور حول الأفاكين من الوشاة، وكيف يبذرون بذور الشقاق بين الأحبة والأصفياء وقد اصطبغ فيه حديث الكاتب بصبغة شاحبة مشجية حتى لتتصور كلماته أنيناً يتردد في قنوط.

ويبدو لمن يطالع ما كتب الرجل في باب العداوة والكيد أنه عفو مسالم صفوح يتبع السيئة بالحسنة، لأن له من العبارات ما ينطق بالتسامح والحنو، كأن يقول: (ابذل لصديقك دمك ومالك، ولعدوك عدلك وإنصافك، وللعامة بشرك وتحننك)، ولكن من يتعقبه تعقباً جدياً يدرك مقدار يقظته وانتباهه، وما أحب أن أحلل أقواله تحليلاً يتشعب معه القول في فجاج شاسعة، بل أنقل إلى القارئ بعض ما أثر عنه في مؤاخذة الأعداء، حيث قال:

1 - إن كنت مكافئاً بالعداوة والضر فإياك أن تكافئ السر بعداوة كالعلانية وعداوة الخاصة بعداوة العامة، فإن ذلك هو الظلم، ومن الحيلة في أمرك مع عدوك أن تصادق أصدقاءه، وتؤاخي إخوانه، فتدخل بينه وبينهم في سبيل الشقاق والتلاحي حتى ينتهي بهم إلى القطيعة والعداوة له.

2 - قارب عدوك بعض المقاربة لتنال حاجتك، ولا تقاربه كل المقاربة فيجترئ عليك، ويضعف جندك، وتذل نفسك، ومثل ذلك مثل الخشبة المنصوبة في الشمس، إذا أملتها قليلاً زاد ظلها، وإذا جاوزت بها الحد في إمالتها نقص الظل.

3 - الحازم لا يأمن عدوه على كل حال، فإن كان بعيداً لم يأمن

سطوته، وإن كان مكثباً لم يأمن وثبته وإن كان وحيداً لم يأمن مكره، وإن صرعه اللين والرفق أسرع وأشد استئصالاً للعدو من صرعة المكابرة، فإن النار لا تزيد بجدتها وحرارتها إذا أصابت الشجرة أن تحرق ما فوقها والماء ببرده ولينه يتسأصل ما تحت الأرض منها.

وقد يوجد من يؤاخذ ابن المقفع على اختراع هذه الأسلحة الفتاكة في حرب العدو، وربما ظن الظنون بنابه الأزرق، وشك في دخيلة نفسه، ونحن لا نتردد في تبرئة الكاتب مما قد يعلق ببعض الأذهان حيث لا نرى جناحاً في الكيد لمن يسوء، بل إن على الرجل أن يحترم رجولته أن يضرب أعداءه ضربة قاصمة حتى لا يسمح للعقارب المؤذية أن تنفث سمومها في الظلام.

لقد اجتهد عبدالله في تحديد قوانين الصداقة والسمو بها إلى أفق ملائكي تهب فيه النسمات العاطرة، ولكنه اصطدم بغرائز دنيئة تدعو إلى الهبوط في وهدات مظلمة منتنة، فلم يجد بداً من محاربتها محاربة صارمة حتى يهيئ لمثله العليا أن ترفرف في جوها الرفيع، ولقد مات الكاتب وترك من أقواله في الصداقة ظلاً يفيء إليه المخلصون، فيأكلون من ثمره الحلو ويستنشقون نسيمه المنعش في لذة وارتياح، رحمه الله.

الهوامش

1) أكثر ما جاء بكليلة ودمنة لم يكن من النسخة الهندية أو الفارسية إنما زاده ابن المقفع من عنده، وطبعه بطابعه فهو مبدعه الحقيقي كما قرر ذلك نفر من الدارسين!



قول في الفُشار والأفاشير

(تاصيل، وتفصيل)



محمد العيد الخطراوي

درجت قواميس اللغة العربية على إهمال ماة (فَشَرَ) إلا ما جاء عرضاً في الحديث عن مادة أخرى مشابهة، وذلك كما جاء في القاموس المحيط حين قال في آخر مادة (فَسَرَ):

«**الفاشِرِيّ: دواء ينفع لنهش الأفعى والهوام. والفُشار الذي تستعمله العامة بمعنى الهذيان ليس من كلام العرب**».

ونقل كلامه هذا صاحب المزهر (310/1) فقال:

«**وفي القاموس: والفُشار الذي تستعمله العامة بمعنى الهذيان ليس من كلام العرب**».

وفي خزانة الأدب للحموي (218/2) قول ابن نباتة:

قلتُ: يا لائمي على قول مالي   في هوى الحب؟: دع كلام الفُشار
فعلى فَلْس ذا يُناح ويبكي   لا على درهمٍ ولا دينار

ونلمس فيما تقدم التركيز على مصدرية الفُشار، وكونه على وزن (فُعال) مع أنه لا يدل على صوت كنُباح وصُداح، ونُواح، ولا على مرض كزُكام وصُداع ودُوار. والتركيز أيضاً على معنى واحد، هو الهذيان (يقال: هذَى فلان يهذي، هذْياً، وهذَياناً: تكلم بكلام غير معقول، لمرض أو غيره)، ويبدو أنه شيء من التهريج بقصد الإضحاك، أو ضرب من المبالغة في القول والإغراب في الحكي.

والذي نريد أن نضيفه بعد هذه التقدمة هو أن الفعل من الفُشار: فشر يفشُر والمصدر منه الفشار، والفَشْر، وتستعمله العامة اليوم للكذب المبالغ فيه، وشعرُ ابن تيمية رحمه الله على لسان القلندرية، يحتمل المعنيين السابقين معاً ولكنه بالمعنى الأول ألصق، يقول ابن تيمية على لسانهم:

والله ما فقرُنا اختيار … وإنما فقرنا اضطرار
جماعةٌ كلنا كُسالى … وأكلنا ما له عيار
تَسمع منا إذا اجتمعنا … حقيقةٌ كلها (فُشار)

ومثله قول الشاعر عبدالغني النابلسي (ت 1145):

ألا يا قوم كم ذا العيش في جهل … أما فيكم لدين الحق إذعان
لحاكمْ في (فُشار) القوم قد … وما تبتم فآثام وعصيان

وقوله أيضاً:

فأدرْ نحو نفسك العقلَ ربْطاً … لك ينحلُّ ما به الكلُّ حاروا
واحفظ القلب باطناً يتجلى … كل سوءٍ وكل ما هو عار
واترك الغير، لا تفتش عليه … يشغل العقل منك عنه (الفُشار)

وهكذا يقال لصاحب الفشر: فشّار، ومنه قول السرّاج الورّاق في ديوانه:

والشِّعْرُ لَيسَ لِلابسٍ … مِن نَسْجِهِ يَوماً شِعَارُ
يُلْقَى فَلا يُهْدَى كَذ … لِكَ لا يُبَاعُ، وَلا يُعَارُ
وَأرَى الكِبارَ مِنَ الهُمو … مِ لِمَن لَهُ مِثلي صِغَارُ

وأبـو الـهَـنَّـاتِ أبـو الـبَـنـا ت وَمَـن لـهُ أيـضـاً حِـمَـارُ
وَمَـضَـى الـشَّـعـيرُ فَـلـيسَ يُـلـ ـحَـقُ بـالـحَـيـاةِ لـهُ غُـبـارُ
والـقُـرْطُ عَـزَّ، فَـقُـرْطُ مـار يـةِ غـدا مِـنـهُ يَـغَـارُ
والـقَـمْـحُ جَـلَّ عـنِ الـحَـديـ ـثِ فَـخَـوْضُـنـا فـيـه (فُـشـارُ)

(القُرط: التبن ونحوه. وقرط مارية: ما تضعه المرأة في أذنها من حلق ونحوه. ومارية: جدة الغساسنة).

وقول ابن شهاب الدين في ديوانه:

يـا ذا الـنـهـى أنـهـاك أن تـؤاخـي مـن لـيـس يـرعـى حـرمـة الأواخـي
وهـمـه فـي الـطـبـخ والـطـبَّـاخ وقـولـه كـالـريـح فـي الـمـنـفـاخ

فـإنـه ضـرب مـن (الـفـشـار)

(الأواخي: جمع آخية، وهي الرابطة).

وقول مصطفى التل في ديوانه:

ثم التحية من خل يظلّ على عهد الولاء وفياً غير (فَشّار)
تُشجيه ذكراك ما غنّته منشدة بين الخرابيش في ليل وأسحار
وشنّفت مسمعي صبحاً رطانتهم وقال قائلهم للعير: جرجاري

(الخرابيش: جمع خربوش، وهو بيت الشعر ونحوه).

- وفي تاريخ الآداب العربية - لويس شيخو:

قال لي: كلامك كله (فشارْ) - قرائبي وأولادي كنارْ - وتربّوا عند الجزارْ - وتسلّطوا على البلدانْ.

- وجاء في منظومة ابن ماجد النجدي الملاحية ذكر الفشار أكثر من مرة، كقوله:

ولا تُـمـارِ قـائـلاً إن قـالا بَـل ذاكـرِ الأنـدادَ والـرِّجـالا
إنَّ الـمـسـائل بعضـهـا (فُشارُ) وربَّـمـا يَـعـرِفُـهـا الـحـمـارُ
ويَـعـرِفُ الـمـسـألـةَ الـغَـبيَّـة مَن لَيسَ يَفهَمها على السويَّة

وقوله:

قد تَمَّتِ الدِّيرةُ يا أصحابي أعني بـرورَ المُلِّ بـالصَّوابِ
الغربُ والشرق، عَرَبهَا والعَجَم وقُمرهَا، والصِّينَ، كلٌّ قَد خُتِم
ما صحَّ منها ومُعَمَّى الديَرِ تَركتُه لدى (الفَشّارِ) المُفتَري

وقول صدر الدين ابن الوكيل (فوات الوفيات 4/25):

إن عـيـشـي الـرغـيـد يـوم ألـقـى الـصـديـق
وعـذار جـديـد وسـلاف عـتـيـق
ثـم ألـقـى شـهـيـد بـسـيـوف الـرحـيـق
كـم كـذا ذا (الـفُـشـار) وخـيـوط الـرؤوس
ضـاع عـمـري وطـار فـي سـمـاع الـدروس

ويبدو أن للفشار علاقة بالخُنفُشار، قد تكون المبالغة في الفشر، فإنهم درجوا على نعت الأفكار التافهة بأنها خنفشارية، قالوا: وأصلها أن أحدهم كان لا يؤتي بكلمة إلا فسرها وادعى معرفة معناها، فاجتمع عليه تلاميذه أو أقرانه، وأتى كل منهم بحرف من عنده، حتى كون ما جمعوه كلمة هي (الخنفشار)، فسألوه عن معناها، فقال: الخنفشار نبت بالصحراء إذا كسر العود منه خرج منه ماء أبيض يشبه الحليب، قال الشاعر:

لقد سكنت محبتكم فؤادي كما سكن الحليبُ الخُنفُشارا

وفي ثنايا ما وقع بأيدينا عرضاً من كتب التراجم وجدنا اللفظ متردداً بين المعنيين وصالحاً لهما:

1 - من ذلك ما ورد في سير أعلام النبلاء (ج 21/ ص 411) في ترجمة الأديب علي بن الحسن بن عنتر الحلبي، قال عنه:

«شاعر، لغوي متقعر، رقيع أحمق، قليل الخير، وكان كثير الدعاوى، مقيماً للقشار، يتكلم في الأنبياء بمعجزاتهم، توفي سنة (601) بالموصل. ثم قال: **ولعله تاب قبل وفاته».**

2 - وحين ترجم السبكي في طبقات الشافعية الكبرى لوالده (215/10) ذكر أنه ذهب إلى والده ليخبره بالقبض على أرغون شاه، فلما طرق عليه بابه وفتح له، قال له: **أُمسك أرغون شاه، قال: من قال..؟ اسكت، إيش هذا القُشار..!! لا تظهر الشماتة بأخيك فيعافيه الله ويبتليك.**

3 - وفي فتاواه أيضاً حين نقل فتوى بعض المفتين في عهده في مسألة في الوقف (53/1) عقّب عليها بقوله:

«وقد اشتمل على هَذَيانٍ كثير وقُشَار غَزير حمله عليه إما حب الاستكبار والقُشار والاستظهار في ظنّه، وإما لجاه المستفتي، وإما مجموع ذلك..».

4 - وفي النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة لابن تغْري بَرْدي (32/9) حول أحداث سنة 712 هجرية:

«وقيل: **إن الأفرم لما خرج هو وقراسنقر إلى بلاد التتار، بكى الأفرم وأنشد:**

سيذكرني قومي إذا جدّ جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

فقال له قراسنقر: **امش بلا قُشار.. تبكي عليهم ولا يبكون عليك..؟؟**

فقال الأفرم: والله ما بي إلا فراق ابني موسى.. فقال قراسنقر: أيُّ بغيٍّ بُصقتَ في رحمها..؟؟ ».

5 - وفي (الجزء الثامن ص 165) منه حول أحداث سنة 700 هجرية: أن والي القاهرة ناصر الدين محمد بن الشيخي أقام قلعة بباب النصر ضمن قلاع وزينات عملت احتفاء بقدوم السلطان الناصر قام بها العامة والخاصة، وعمل فيها سائر أنواع الجد والهزل ونصب عدة أحواض ملأها بالسكر والليمون، وأوقف حولها مماليكه بشربات ليسقوا العسكر.

ثم قال المؤلف معلقاً على ذلك:

« **قلت: لو فعل هذا في زماننا والي القاهرة لكان حصل عليه الإنكار بسبب إضاعة المال، وقيل له: لم لا حملت إلينا ما صرفته فإنه كان أنفع وخيراً من هذا القُشار** ».. إلى آخر كلامه المؤيد لتصرفات أمثال هؤلاء الولاة الذين أضروا بمسيرة الإسلام والمسلمين.

6 - وفي الجزء (206/16) منه:

« **وتوفي الأمير سيف الدين سودون بن عبدالله من سيدي بك الناصري القرماني أتابك حلب بطريق الحج في شوال سنة 842هـ، وكان مهملاً مسرفاً على نفسه وعنده قُشار كبير ومجازفات في كلامه رحمه الله** ».

7 - وجاء في كشف الظنون (737/1) أن لبدر الدين حسن بن حبيب الحلبي المتوفي سنة 779 هجرية، كتاباً اسمه: (درة الأسلاك في دولة الأتراك) يعني المماليك، وهو تاريخ مرتب على السنين في مجلد واحد، ابتداه بسنة 648 وأنهاه بسنة 778 والتزم فيه

بالسجع، قال عنه ابن تغْري بَرْدي في كتابه (المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي) في ترجمة سليمان بن مهنا بعد نقل كلامه فيه:

«انتهى قُشار ابن حبيب وركيك ألفاظه، وإنما هو رجل مقصده تركيب كلام مسجوع، ولو أدى به ذلك إلى ذم المشكور وشكر المذموم».

8 - ويقول الحجازيون اليوم عن شهر رمضان إذا بلغ اليوم العاشر **(إذا عشّر قَشّر)** يريدون انكسار حدته، وخفة مؤونته على الصائم الذي يكون قد اعتاده، فيصبح بالنسبة له صياماً كلا صيام، وتلك هي صلة بالقُشار.

ويحسن بعضهم العبارة فيقول (إذا عشّر بشّر) أي بشر بقرب نهايته، أو بحلول لياليه الفاضلة، وفي مقدمتها العشر الأواخر.

- فالكذب والتكذيب والمكاذبة، والهرْج والتهريج، والإفساد والإهمال والهذيان، هي المعاني التي يدور عليها هذا اللفظ.

وربما نلمح أنه يكاد يلتقي مع كلمة أخرى وهي العَيْر والتعيير. يقال: عار يَعير عيْراً وعَيراناً، إذا ذهب وجاء متردداً، وعار الرجل في القوم: سعى بينهم بالإفساد، وعار فلاناً: عابه، فهو عائر وعيّار. هو يكذب ويفسد بين الناس ويتجاوز حدوده في النيل منهم، ووصفهم بالذي قد لا يكون فيهم، وهو يخلّي نفسه وهواها، لا يردعها ولا يزجرها، وما ذلك إلا الفشر بعينه، ولذا فإننا نستطيع أن نقول على طريقة القدماء: العَيْر والعيّار: لغة تميمية، والفشر والفَشّار: لغة حجازية، غير أن الأولى عربية والأخرى معرّبة، كل ذلك بقصد التهريج والإضحاك، وكم تحلق الناس حول الفشارين والعيارين..؟ وهم بالضرورة يتحاشونهم ويتقون ألسنتهم الحديدة، ونصالهم الشديدة.

قال ابن المعتز في وصف زهرة الآذريون:

وطافَ بها ساقٍ أديبٌ بِمبْزَلٍ كخنجر عيَّار صناعتُه الفتكُ
وحُمِّل آذريونةً فوق أذْنه ككأس عقيق في قرارتها مسكُ

(الآذريون: زهر له أوراق حمر في وسطه سواد له تبوٌّ وارتفاع، وقد يكون أصفر، وهو معرب (آذرجون) أي لون النار. والمِبزَل: ما يصفَّى به الشراب، قالوا: وهو يشبه حلمة الضرع في الدن ونحوه، يسيل الشراب منه. والعيَّار: الكثير التجوال والطواف، أو الذي يتردد بلا عمل، وتحميل الآذريون فوق الأذن، عادة فارسية).

- ومن أول ما تلقانا به المعلقات فُشار عمرو بن كلثوم حين يقول:

(إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ تخرُّ له الجبابر ساجدينا
ملأنا البر حتى ضاق عنا وظهرُ البحر نملؤه سفينا
لنا الدنيا وما أضحى عليها) ونبطش حين نبطش قادرينا

إن الصين التي هي ربع العالم ليست كذلك، فماذا يصنع هؤلاء الأعراب المبعثرون على طرف صغير جداً من أطراف الجزيرة العربية..؟؟

وقد أدرك أحدهم مبلغ الفشر المكتنز في هذه الأبيات فقال يهجو بني تغلب:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبداً مذ كان أولهم ياللرجال لشعر غير مسؤوم..؟؟

- ويبلغ الغلو بالمتنبي مداه، ويملأ خياشيمه الفشار، ويصل به إلى حدود الكفر، فيقول:

أي محلٍّ أرتقي أي عظيم أتقي

وكل ما خلق اللـ ـه وما لم يخلق
محتقر في همّتي كشعرة في مفرقي

- ومن الفُشار القائم على الكذب ما رواه أبو العباس المبرد (356/1 وما بعدها) قال: «**حدثني أبو عمر الجَرْمي قال: سألت أبا عبيدة عن قول الراجز:**

أهَدمُّوا بيتك لا أبالكا وأنا أمشي الدألا حَوَالكا

فقلت: لمن هذا الشعر..؟، فقال: هذا يقوله الضب للحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم».

(الدألا: مشي كمشي الذئب. حَوالكا: حَواليْكا. يقال: حَواله، وحوْله، وحَواليه).

- **وحدثني غير واحد من أصحابنا قال: قيل لرؤبة: ما قولك..؟**

لو أنني عُمِّرتُ سنَّ الحسل أو عُمر نوح زمن الفِطَحْل
والصخْر مبتلٌ كمثل الوحْلِ

ما زمن الفِطَحْلِ؟ قال: أيام كانت السِّلامُ رطاباً.

(والسِّلام: الحجارة. وسنّ الحسل: مثل تضربه العرب في طول العمر، قالوا: يعيش الحسل ثلاثمائة سنة) قال **عبيد بن أيوب العنبري:**

كأني وليلي لم يكن حلّ أهلُنا بوادٍ خصيب والسلام رطابُ

- **وعن حماد الراوية قال: قالت ليلى بنت عروة بن زيد الخيل لأبيها: أرأيت قول أبيك:**

بني عامرٍ، هل تعرفون إذا غدا أبو مِكْنَفٍ قد شدَّ عقدَ الدوابرِ
بجيشٍ تَضِلّ البُلْقُ في حَجَراته ترى الأُكْمَ منه سجّداً للحوافرِ
وجمعٍ كمثل الليل مُرتَجِسِ الوغَى كثيرٍ تواليه، سريعِ البوادرِ

أبتْ عادةُ للوِرْد أن يكره الوغى وحاجةُ رمحي في نُميْر بن عامر

أحضرت هذه الموقعة..؟ قال: عم. قالت: فكم كان خيلكم..؟ قال: ثلاثة أفراس أحدها فرسُه.

(قد شدّ عَقد الدوابر: أي عقد دوابر الدرع، وهو ما يفعله الفارس إذا حمي. والحَجَرات: جمع حَجَرة، وهي الناحية. وتضل البلق فيها: كناية عن كثرة الجيش بحيث لا يرى في غبازه الخيل البُلق. ولكثرته أيضاً يطحن الأُكم حتى يلصقها بالأرض. والمرتجس: الذي يُسمع صوته، ولا يبين كلامُه. والتوالي: الخيل اللواحق).

- ومن ذلك: **أن الحجاج بن يوسف سأل محمد بن عبدالله بن نُمير الثقفي عن قوله:**

ولما رأت ركب النّميري أعرضتْ وكنَّ من أن يلقينه حذراتِ

في كم كنت..؟ قال: والله إن كنتُ إلا على حمار هزيل، ومعي رفيقي على أتان مثله.

- ومن ذلك ما يحكون في خبر لقمان بن عاد، فإنهم يصفون **أن جارية له سئلت عما بقي من بصره بعد أن كبرت سنه، فقالت: والله لقد بقيت منه بقية يفصل بها بين أثر الأنثى والذكر من الذرّ، إذا دب على الصفا.**

- وكان القشارون من الكذابين معروفي عند أقوامهم، قال أبو بكر بن النطاح في أبي دُلف:

أبا دُلفٍ يا أكذب الناس كلهمْ سواي، فإني في مديحك أكذبُ

- قال الأصمعي: **قلت لأعرابي كنت أعرفه بالكذب: أصدقت قطُّ..؟ قال: لولا إني أخاف أن أصدّق في هذا لقلتُ لك.**

- وإذا كان العرب يعدون الكذب من مثالب الرجال فإنهم لم يروا بأساً من هذا النوع المراد منه مجرد الفشر، بل قد تقوم بينهم فيه منافسات ومباريات.

قال أبو العباس:

«وحدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العَمَيْثل قال:

تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة، فيمّمتُها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل عليها بفرسي حتى أنبهتها فانجابت.

فقال الآخر: لقد رميتُ ظبياً مرة بسهم، فعدَل الظبي يمنةً، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، ثم انحدر فانحدر عليه حتى أخذه».

- وذكروا من غير وجه أن أهل الكوفة من الأشراف كانوا يظهرون بسوق الكُناسة، فيتحدثون وهم على دوابهم حتى يطردهم حَرّ الشمس، وأن عمرو بن معد يكرب وخالد بن الصقعب النهدي وقفا يتحادثان، فأقبل عمرو يحدثه فقال: **أغرنا مرة على بني نهد، فخرجوا مستَرْعفين بخالد بن الصقعب، فحمات عليه فطعنته فأزريتُه، ثم ملتُ عليه بالصمصامة فأخذت رأسه، فقال له خالد: حلاً أبا ثور، إن قتيلك هو محدّثك. فقال: يا هذا، إذا حُدِّثتَ فاستمع، فإنما نتحدث بمثل ما تسمع، لنرهب به هد المعدّية.**

(أي: بني معدّ. ومسترعفين: أي مقدِّمين له، حلاً أبا ثور: استثنِ، أو كما يقال بالعامية: (هاوِدنا شوية) والصمصامة: اسم سيف عمرو. أزريته: حقرته).

- وقيل: إنه اجتمع فشّار الشرق بفشّار الغرب للتنافس في أيهما أكذب وأفشر. فقال فشار الشرق: إني أسمع رحا في السماء تطحن

حباً. فقال فشار الغرب: هذا صحيح، وقد أصابني دقيقها، وبذلك كان الأكذب والأفشر.

- وفي الحلقات الأولى من المسلسل السعودي (طاش ما طاش) تراجم السدحان والقصيبي بمجموعة من الأفاشير الممتعة، فنجحا في ذلك أيّما نجاح.
- وفي ضوء ما تقدم يمكننا أن نسجل مجموعة من الملاحظ السلبية والإيجابية حول ظاهرة الفُشار، ندونها فيما يلي:

1 - أنها في جانبها التكاذيبي كانت معروفة في المجتمع العربي، ممارسة ومضموناً، داخلة في حركة العيارين، ثم اكتسبت اسمها الجديد من اللغة الفارسية، وظلت محافظة عليه إلى اليوم.

2 - أن العرب إنما أخذوها من الفرس. قال أبو العباس: وحدثني التّوزي قال: سألت أبا عبيدة عن مثل هذه الأخبار من أخبار العرب - يعني ما فيه فُشار - فقال لي: إن العجم تكذب فتقول: كان رجل ثلثه من نحاس، وثلثه من رصاص، وثلثه من ثلج، فتعارضها العرب بهذا وما أشبهه.

قلت: ربما كان يلمح إلى ما كان في أساطير الفرس والروم واليونان من غرائب ومشاهد خرافية تثير الدهشة وتسرح بالمتلقي في عالم الخيال، ولا تخلو من معالجة بعض أدوائه النفسية، والتي تجلت بعد ذلك في أعمال مترجمة أو موضوعة ولكن نفس أصحابنا كان قصيراً بينما كان نفس الأعاجم طويلاً وخيالهم واسعاً، استطاع أن ينجز أعمالاً إبداعية كألف ليلة وليلة، والإلياذة وغيرها.

3 - أن هذا النوع من الفشر أو الكذب لم يكن معيباً، لأنه لا يعدو أن يكون ضرباً من التخييل والإبداع والإجمال، مع ما يحمل في

ثناياه من معان الترغيب والبحث والتحفيز، فمن قول العرب: كذبته نفسه، إذا منته الأماني وخيلت إليه من الآمال ما لا يكاد يكون، وذلك ما يرغب الرجل في الأمور، ويبعثه على التعرض لها. ويقولون في عكس ذلك: صدقته نفسه، إذ ثبطته وخيلت إليه المَعْجزة والنكد في الطلب، ومن ثم قالوا للنفس: الكذوب (الفائق للزمخشري 252/2) و(القصيدة والنص المضاد للغذامي ص 117)، ونعجب هنا حيث ينقلب الصدق شيئاً غير مرغوب فيه، لأنه لا يملك القدرة على البعث والتحريك، وبالتالي فإنه لا يحدث إبداعاً، ولا يملك القدرة على تعجيب ما هو قائم، فضلاً عن ابتكار ما ليس موجوداً.

فقول العرب: كذبتك عينك، أي أرتك ما لا حقيقة له، قال الأخطل:

كذبتك عينك أم رأيت بواسط غلس الظلام من (الرباب) خيالا

فالكذب والخيال فعلان نفسيان وشاعريان، نراهما من فوق حدود الواقع الماثل والحقيقة الحسية، وعلى هذا يكون الكذب (الفشر) من فن القول الأدبي في المقدمة، ولا يتحقق الجد في الشعر - كما يقول ابن فارس - إلا به (الغذامي ص 121)، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نخص هذا النوع من القول باسم (الفشرة) أو (الأفشورة)، كالقصة والأقصوصة، ثم ننطلق إلى تحديد خصائصها الفنية.

4 - إن اعتبارهم إياها وسيلة تسلية، وذريعة لقضاء أوقات الفراغ النهارية أو الليلية، جعلهم ينتقلون منها، أي من أسلوبها الشطائري، إلي القص، حيث ظهرت طبقة القصاصين في مجالس الخلفاء والأمراء والكبراء، الذين كانوا يتولون شؤون السمر،

ويصاحبون الجيوش في الفتوحات، وظهرت مجموعة من المؤلفات تغطي هذا النشاط الإبداعي، وامتد خطر هذه القصص إلى كتب الحديث والتفسير فهو فُشار منذول ومرذول، لما فيه من إجحاف بواجبات القرآن الكريم والحديث الشريف، حيث تم في ظل هذه الحركة وضع كثير من الأحاديث ودخول الكثير من الإسرائيليات،

5 - لعل لظهور المقامات الأدبية على يد البديع والحريري بعد ذلك علاقة وطيدة بهذه الأفاشير التي أخذت تتقولب هنا وهناك بالتشكل في أنسجة عديدة تتقارب أو تتباعد، لكنها راجعة في آخر الأمر إلى جذع واحد بدأ يصغر ثم تنامى، ويتصل الأمر كذلك بفن القصة القصيرة في العصر الحديث، فقد ثار نزاع حولها، هل هي أكذاب يحرم تعاطيها، وينبغي حذفها من الأجناس الأدبية..؟ أو هي امتداد لما ذكرناه من فشاريات تلتزم بحدودها ولا تتجاوزها، كما تنبهوا إلى أن هذه الأفاشير والأقاصيص يمكن توظيفها أخلاقياً واجتماعياً ونحو ذلك.

6 - ربما كان إطلاق العجم على بعض أجزاء الشعر العربي، والتراث العربي بعامة مما اتصف ببعض ظواهر الغلو والمبالغة، اسم الفشار، مقصوداً منه التشكيك في هذا التراث، والتهوين من شأنه بنسبته إلى الكذب، ثم يمتد ذلك إلى النيل من الشخصية العربية التي يحاول بعضهم أن يظهرها بمظهر التعالي والتشامخ والادعاء والفشر والفاشوش والهلامية، لا تحمل فكراً ولا تتضمن علماً.

7 - أن تسليط الضوء على هؤلاء الفشارين بالمعنى التهريجي الإفسادي، يكشف عن وجود بؤر سرطانية منهم كانت تنخر في جسم الأمة الإسلامية، وتحت أسماء مختلفة، منطلقة من الداخل

أو هاجمة من الخارج، كالقلندرية الذين أشار إليهم ابن تيمية وعدّهم من الفشارين.

قال أبو الفضل محمد بن عبدالله القُونوي في رسالة له صغيرة خصها بموقف شيخ الإسلام ابن تيمية من القلندرية، قال:

القلندرية: مفهوم صوفي، وطريقة معاش، ومشرب ينهل منه كل قلندري، وهي مجموع من النسك الأعجمي، ومن تراكمات صوفية بدعية عبر القرون، خضعت لإضافة رؤسائهم من الأقطاب والأوتاد، والأغواث والأشياخ.

أما القلندري فهو المتعبد الصوفي الدرويش الذي تحرر - حسب زعمهم - من القيود والعلائق الدنيوية تحرراً كاملاً، وصدف عنها وعن التفكير في مستقبل المعاش والحياة، واتخذ الفقر والسياحة، والشحاذة والتسول والملامة: شعاراً له.

- **ومن طوام بعضهم القول بوحدة الوجود، وبالحلول، كما أن كثيراً منهم يتعاطى الحشيشة المخدرة، ويسمونها: لقمة الذكر والفكر. ومن طوامهم: اللواط ببعضهم أو بغيرهم، ومعاونة أعداء المسلمين في الحروب والتجسّس لصالحهم، من المغول والنصارى.**
- **ومن هيئاتهم الخارجية: استئصال شعر الرأس واللحية والشاربين والحاجبين، ويضع بعضهم حلق الحديد على أعناقهم وآذانهم، ومنهم من يعلق السلاسل والحبال والعظام والأجراس وغيرها من مظاهر الفقر والفاقة، متسكعين في البلاد.**
- **قال عنهم ابن تيمية:**

(إن كثيراً منهم أكفر من اليهود والنصارى.. لكنه أضاف: وقد يكون فيهم من هو مسلم، لكنه مبتدع ضال، أو فاسق فاجر)،

يعني أنه علينا القيام بوعظه وتعليمه الحق، حتى يتوب ويرجع عن ضلالته.

- ومن الفشار الأكاذيبي ما يلقاك به بعض أقرانك أو من تضمك معهم طريق أو مناسبة، من أحاديث أملاكهم وأسفارهم وسلوكياتهم، وبطولاتهم الوهمية وعنترياتهم الكاذبة، وأنهم فعلوا وفعلوا، وما هم بفاعلين من ذلك شيئاً.. ودعنا نسمع المغنية اللبنانية جورجيت صائغ وهي تقول:

طِيرْ وفرقع يا فُشار ما بيصير أكثر ما صارْ
حبيبي قلبو فرقعْ مثل حبة الفُشار

وهي تنقلنا من الفشار المصدر إلى الفشار الاسم الذي لا علاقة له بكل ما قدمناه، فقد ورد في الموسوعة العربية العالمية (355/17) ما مفاده:

الفُشار: نوع من أنواع الذرة الشامية، يشكّل وجبة شعبية خفيفة في الولايات المتحدة الأمريكية، ومما يتميز به عن أنواع الذرة الأخرى: قسوته وصغر حجمه، وأنه عندما يتم تسخينه إلى درجة حرارة مائتين مئوية، ينفجر مطلقاً صوت فرقعة. مشكلاً رقائق زغبية بيضاء.

ويعتبر الفُشار مصدراً جيداً للألياف الغذائية، وعندما يتم تناوله بدون إضافات، فإن سعراته الحرارية تكون منخفضة.

وعرف الفُشار في وقت مبكر بالأمريكتين، حيث تعاطى الهنود الحمر زراعته منذ آلاف السنين، واستخدموه في الغذاء، وفي تزيين المأكولات، وفي الاحتفالات الدينية.

وتقوم الولايات المتحدة حالياً بزراعة الإنتاج العالمي كله من الفشار تقريباً، وأنت تجده أمامك في علبه الأمريكية من إنتاج

الشركات المختلفة، في المراكز التجارية الكبرى والصغيرة، لأن الكميات الاستهلاكية منه، تتزايد كل يوم، بحيث لم يبق وجوده قاصراً على البيوت، ولا على مستوى من المحلات التجارية دون أخرى، بل إنه أثبت في كثير من الأحيان قدرته أن يستقل بمحل منفرد لا يشركه فيه غيره.

- بقي أن نقول:

إن كثيراً من أفشار الأمس تحولت إلى واقع معيش في العالم الحديث بفضل التقنيات والمخترعات، وذلك هو الحال فيما تكاذب فيه الأعرابيان من الاعتماد على الموجات الحرارية ونحو ذلك، لذا فإن الغرابة وحدها في الأخبار لا تكون كافية لردها وإلغائها، ما لم تعضدها عناصر رد أخرى، على أن الإغراب فيما نحن فيه مطلوب لذاته،

وكم من أفشار أوردت أصحابها الهلاك، وقديماً قيل: زلات اللسان أشد من زلات السنان..!!

- وتأسيساً على ما تقدم نقول:

إن الأفشورة إما أن تكون قولية، وإما أن تكون فعلية، فإن كانت قولية كانت فناً أدبياً. وإن كانت فعلية، كانت مسلكاً أخلاقياً ربما أدى بصاحبه إلى التهلكة، وأفضى به إلي الكفر والإلحاد كما هو الشأن في بعض الطرق الصوفية. وربما عرضت صاحبها للقضاء، كقطع الطرق والفتك بالناس.

وهي في جميع حالاتها القولية قائمة على التخييل، ومخالفة السائد، والواقع، معتمدة على الغلو وخرق المعتاد.

والسرد فيها إما أن ينطلق مباشرة من فم البطل، فهو يعتمد

حينئذ على ضمير المتكلم، وإما أن يستعين بشخصية الراوي، فهو حينئذ يعتمد على ضمير الغائب.

ونستطيع أن نقول مطمئنين: إن الأفاشير في عامتها أقرب ما يكون للأساطير.

أما حجم الأفشورة فغير محدود، إذ قد تكون في سطر أو جملة، وقد تكون في عدة سطور، وهي بذلك تلتقي مع أجناس أدبية أخرى قائمة على الإيجاز، هي الأمثال والحكم والأسجاع.

علماً بأنها بعد تطورها وتجلياتها الأخرى التي افترضناها بمنطقية فنية (قصص وعظية - حكايات - مقامات - قصة قصيرة - وسير شعبية) قد استطاعت أن تتغلب على عاهة القصر فيها، فتطول قامتها بعض الطول.

وتمر الأفشورة في حالات تخلقها الأولى ببعض حالات التداخل والتعالق مع غيرها من الأخلاق الأدبية إلى حد التشابه الشديد الذي يكاد يلغي الفوارق ويفرض التماهي، غير أن بعض الفوارق العنيدة تظل تأذن للتعددية الميلادية، وتؤكد الفصل بين المواليد، فإذا نحن أمام أربعة مواليد، يحمل كل واحد منهم هويته الخاصة به، ويتمتع ببصماته الخلقية المميزة، وإن اشتركت جميعها في خصيصة القصر والطرافة، وهي:

1 - **الحديث**: بكل ما فيه من صدق ومفارقة للواقع.

2 - **الخرافة**: بكل ما فيها من مجانبة للواقع، واختراع وتخييل، وكذب محض لا صدق فيه (أحاديث خرافة تصدقه..؟؟).

3 - **الحكاية**: بكل ما فيها من وسطية بين الحديث والخرافة، ومستوى ضعيف في الحبكة، لا يؤهلها للارتقاء إلى مستوى القصة.

4 - **الأفشورة**: بكل خصائصها التي ذكرنا قبل قليل.

وبمتابعتنا للتولجات والتجليات المختلفة لهذا القسيم الرابع وجدناه يؤول إلى أربعة أنواع:

1 - **أفاشير وعظية.**

2 - **أفاشير تهكمية هزلية.**

3 - **أفاشير رؤيوية.**

4 - **أفاشير محالية.**

وسنورد لكل نوع من هذه الأنواع مجموعة من النماذج التي نحسب أنها كافية لتمثيلها ومنحها بطاقة ولادتها التي كانت في حكم المفقودات:

1 - من (المقاصد السنية في الأحاديث الإلهية - لعلي بن بلبان المقدسي - تحقيق الخطراوي بالاشتراك مع زميل ص 154).

وروي عن عمرو بن دينار قال: كان رجل من أهل المدينة له أخت في ناحية المدينة، فاشتكت، فكان يأتيها بعودها، ثم ماتت، فجهزها ثم حملها إلى قبرها، فلما دفنت ورجع إلى أهله، فذكر أنه نسي كيساً كان معه داخل القبر، فاستعان برجل من أصحابه، فأتيا القبر فنبشاه، فوجدا الكيس، فقال للرجل: تنح حتى أنظر على أي حال أختي، فرفع بعض ما على اللحد، فإذا القبر يشتعل ناراً، فتركه وسوى القبر كما كان، ورجع إلى أمه فقال: بالله ما أخبرتني ما كانت عليه أختي؟ فبكت وقالت: ما سؤالك عن أختك وقد هلكت وانتقلت إلى رحمة الله تعالى؟! فقال بالله لتخبريني: فقالت: يا ولدي!! كانت أختك تؤخر الصلوات، ولا تصلي بطهارة تامة، وفي أول الليل تأتي أبواب الجيران فتلقم أذنها أبوابهم، فتسمع ما يتحدثون، وتنم به بالنهار، فبكى وأخبر أمه بما عاين من قبرها، فبكت.

2 - (المرجع نفسه ص 290):

(حكاية) أخبرنا الأنجب بن أبي السعادات ببغداد، قال: أخبرنا أبو الفتح محمد بن عبدالباقي بن سليمان، قال: أخبرنا حمد بن أحمد الحداد، قال: أخبرنا أحمد بن عبدالله الحافظ، حدثنا محمد بن المظفر ومحمد بن جميل، قالا: حدثنا عبدالله بن سعيد الرقي، حدثنا يزيد بن محمد بن سنان، عن أبيه، عن جده، قال: حدثني الحسن بن علي رضي الله عنهما قال: بينما أنا أطوف مع أبي علي بن أبي طالب رضي الله عنه حول البيت في ليلة ظلماء، وقد رقدت العيون وهدأت الأصوات، إذ سمع أبي هاتفاً يهتف بصوت حزين شجي، وهو يقول:

يا من يجيب دعا المضطر في الظلم ... يا كاشف الضر والبلوى من الألم

قد نام وفدك حول البيت وانتبهوا ... وأنت يا حي يا قيوم لم تنم

إن كان عفوك لا يرجوه ذو سرف ... فمن يجود على العاصين بالكرم

قال: فقال لي أبي: يا بني! أما تسمع صوت النادب لذنبه، المستقيل إلى ربه، الحقه فلعل أن تأتيني به، فلقد أخذ بمجامع قلبي. فخرجت أسعى حول البيت أطلبه، فلم أجده حتى انتهيت إلى المقام، فإذا هو قائم يصلي، فقلت: أجب ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأوجز في صلاته واتبعني، فأتيت أبي، فقلت: هذا الرجل يا أبت، فقال أبي: ممن الرجل؟ فقال: من العرب. فقال: وما اسمك؟ مُنازِل ابن لاحق. قال وما شأنك؟ وما قضيتك؟ قال: وما قضية من أسلمته ذنوباً وأوبقته عيوبه، فهو مرتطم في بحر الخطايا. فقال له علي بن أبي طالب رضي الله عنه: اشرح لي خبرك.

قال: كنت شاباً مبتلى على ملازمة اللهو واللعب والشراب والطرب، لا أفيق منه ولا أفتر عنه، وكان لي والد يعظني كثيراً، ويقول: يا بني! احذر هفوات الشباب وعثراته، فإن لله سطوات ونقمات

ما هي من الظالمين ببعيد، وكان إذا ألح علي بالموعظة أوجعته بالضرب، فحلف بالله مجتهداً ليأتين بيت الله الحرام فيتعلق بأستار الكعبة ويدعو علي، فخرج حتى انتهى إلى البيت، فتعلق بأستار الكعبة وجعل يقول:

يا من إليه أتى الحجاج قد قطعوا	عرض المهامة من قرب ومن بُعُد
إني أتيتك يا من لا يخيّب من	يدعوه مبتهلاً بالواحد الصمد
هذا مُنازِل لا يرتدّ عن عققي	فخذ بحقي يا رحمن من ولدي
وشُلّ منه بحول منه جانبه	يا من تقدس لم يولد ولم يلد

قال: فوالله ما استتم كلامه حتى نزل بي ما ترى، ثم كشف عن شقه الأيمن فإذا هو يابس لا يستطيع أن يحركه. قال: فأنبت وتبت ورجعت، ولم أزل أترضاه وأتخضع له وأسأله العفو عني إلى أن أجابني أن يدعو في المكان الذي دعى علي، قال: فحملته على ناقة عشراء، وخرجت بعده أقفو أثره، حتى إذا صرنا بوادي الأراك طار طائر من شجرة، فنفرت منه الناقة، فرمتْ به بين أحجار، فرضخت رأسه، فمات ولم أسمع منه كلمة، فدفنته هناك ورجعت آيساً، وأعظم ما بي ما ألقاه من التعبير أني لست أعرف إلا بالمأخوذ بعقوق والده، ثم اندفع بالبكاء والعويل. فقال له أبي: أبشر فقد أتاك الغوث من الله، فصلى ركعتين، ثم أمره فكشف عن شقه، ومسه بيده، ودعا له مرات يرددهن، فعاد صحيحاً كما لو كان أولاً، ثم قال له أبي: لولا أنه كان قد سبق إليك من أبيك في الدعاء لك بحيث دعا عليك لما دعوت لك.

3 - (المرجع نفسه ص 415).

(حكاية) وبالإسناد المقدم ذكره إلى الحافظ أبي نعيم، حدثنا عبدالله بن محمد، حدثنا عبدالله بن محمد، العباس، حدثنا سلمة بن

شبيب، حدثنا سهل بن عاصم، عن عبدالرحمن بن يعقوب بن إسحاق المكي، قال: حدثني شيخ من أهل هراة يقال له: عبدالله الهروي رجل صدق، قال: دخلت زمزم في السحر، فإذا شيخ ينزع الدلو الذي يلي الركن ثم شرب، فلما شرب أرسل الدلو، فأخذته فشربت فضله، فإذا هو سويق لوز محلّىً بسكر، لم أذق ألذ منه ولا أطيب، فلما كان من الليلة القابلة رصدته، ثم نزع من زمزم مما يلي الركن، ثم شرب وأرسل الدلو، فأخذت فضله فشربت، فإذا هو ماء مضروب بعسل لم أشرب عسلاً أطيب منه. قال: فأردت أن آخذ بطرف ثوبه لأنظر من هو إن عرفته ففاتني. فلما كانت الليلة الثالثة قعدت قبالة ماء زمزم، فلما كان في ذلك الوقت دخل وقد سدل ثوبه على وجهه، فلم أصبر حتى ينزع، خوف أن يفوتني، فأخذت بطرف ثوبه، فنزع الدلو، فلما شرب من الدلو أرسله. فقلت: يا هذا! برب هذه البَنِيّة من أنت؟ فقال: وتكتم علي حتى أموت؟ قلت: نعم. قال: أنا سفيان بن سعيد الثوري. فأرسلته، ثم أخذت الدلو فشربت من فضلته، فإذا لبن مضروب بسكر لم أر لبناً قط أطيب منه. قال: وكانت كل شربة تكفيني إلى مثلها لا أجد جوعاً ولا عطشاً.

4 - وعن أبي طالب المكي أنه قال (قوت القلوب 74/2):

نزلت في محلة، فعرفت فيها بالصلاح، فشُتتَ عليَّ قلبي، فدخلت الحمام، وعدلتُ إلى ثياب فاخرة، فسرقتها ولبستها، ثم لبست مرقعتي فوقها، وخرجت أمشي قليلاً قليلاً، فلحقوني، فنزعوا مرقعتي، وأخذوا الثياب، وصفعوني، وأوجعوني ضرباً، فصرت بعد ذلك أعرف بلص الحمام، فسكنت نفسي.

ويؤيد الغزالي في (إحياء علوم الدين 306/4) هذا المسلك ويعتبره من باب ترويض النفس، وتخليصها من النظر إلى الخلق، وهي

لا تعدو في الحقيقة أن تكون هذياناً من صوفي كذّاب، يؤكد لنا كيف كانت تصنع هذه الأفاشير.

5 - وفي (طبقات الشعراني 148/1) عن أبي سعيد القلوري أنه:

دعي ذات مرة إلى طعام هو وأصحابه، فمنعهم من أكل ذلك الطعام وأكل وحده، فلما خرجوا قال لهم: إنما منعتكم من أكله لأنه كان حراماً، ثم تنفس فخرج من أنفه دخان أسود عظيم كالعود!! وتصاعد في الجو حتى غاب عن أبصار الناس، ثم خرج من فمه عمود نار، وصعد إلى الجو حتى غاب عن النظر، ثم قال: هذا الذي رأيتموه هو الطعام الذي أكلته عنكم.

6 - وفي (إحياء علوم الدين للغزالي 306/4):

وحكي أن شاهداً عظيم القدر من أعيان أهل بسطام كان لا يفارق مجلس أبي يزيد، فقال له يوماً: أنا منذ ثلاثين سنة أصوم الدهر ولا أفطر، وأقوم الليل ولا أنام، ولا أجد من هذا العلم الذي تذكر شيئاً.!! وأنا أصدق به وأحبه، فقال أبو يزيد: ولو صمت ثلاثمائة سنة، وقمت ليلها، ما وجدت من هذا ذرة..!! قال: ولم؟ قال: لأنك محجوب بنفسك، قال: نعم. قل لي: حتى أعمله. قال: لا تقبلُه. قال: فاذكره لي حتى أعمله. قال: اذهب الساعة إلى المزين، فاحلق رأسك ولحيتك، وانزع هذا اللباس، واتّزر بعباءة، وعلق في عنقك مخلاة مملوءة جوزاً، واجمع الصبيان حولك، وقل: كل من صفعني صفعة أعطيته جوزة، وادخل السوق، وطف الأسواق كلها عند الشهور وعند من يعرفك وأنت على ذلك..!!، فقال الرجل: سبحان الله، تقول لي مثل هذا..!! فقال أبو يزيد: قولك: سبحان الله شرك..!! قال: وكيف؟ قال: لأنك عظمت نفسك فسبحتها وما سبحت ربك؟ فقال: هذا لا أفعله، ولكن دلني على غيره فقال: ابتدئ بهذا قبل كل شيء. فقال: لا أطيقه. قال: قد قلت لك إنك لا تقبل.

وتعتبر كتب التصوف بشكل عام، وبخاصة ما يتحدث عن مناقب كبارهم، مرتعاً خصباً لمثل هذه الأفاشير، لأنها تسمح لنفسها بالمبالغات والمحاليات اعتماداً على ثبوت الكرامة للأولياء، ونحن نؤمن بالكرامة في نطاق الشرع، وحدود الحلال والحرام، ونقرأ قوله تعالى: **﴿ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون. الذين آمنوا وكانوا يتقون﴾** ولكننا لا نؤمن بما يصل إلى درجة الخرافة والابتداع، ومع ذلك قد نهتم بهذه الأفاشير من الناحية الفنية لأننا في درس الأدب يهمنا أن نتعامل مع النصوص الأدبية بغض النظر عن منزعها إن كان خيراً أو شراً، أي أننا ندرس كيفية التعبير عن الخير والتعبير عن الشر في آن.

● **إضاءة:**

1 - اتفقت الأفاشير في اعتمادها على السند، وهو منهج معروف لدى القدماء في كل مروياتهم الأدبية وغير الأدبية، وهي طريقة تضع القارئ أو المتلقي أمام مسؤوليته الشخصية في قبول النص أو رفضه، وفقاً لموقفه من السند.

ولظاهرة وجود السند أيضاً دلالة أخرى تؤكد نظرة العرب والمسلمين إلى أن كل مفردات الثقافة قابلة للتصديق وللتكذيب، وكل المرويات أمانة حضارية يحاول الرواة فيها تحري الصدق، وهو بالنسبة للنصوص الأدبية صدق نسبي يهادي بين الحقيقة التاريخية والوهلة الفنية.

2 - إنها عمدت إلى الكثير من المبالغة والإغراب طلباً لشدة التأثير، ورغبة في الجذب والإثارة، فهي نصوص موضوعة مصنوعة لتحقيق هدف وعظي بأدوات فنية مرعية.

3 - معتمد جميعها على الترسل، بعيدة عن تكلف الأسجاع والوسائل البلاغية الأخرى، مما نجده في أجناس أدبية مغايرة.

4 - أنها في نصوص بعضها قِصَر كالأول والثالث، وبعضها فيه طول كالثاني والسادس، فالأفاشير تتراوح كما قلنا بين القصر والطول.

5 - ويهمنا أن نلمح إلى أن الأسانيد ليست لازمة للأفشورة، بل كان وجودها مجرد طابع مرحلي سرعان ما تبدد حين تبلور الأفشورة وتحددت معالمها، أو حين تطورت إلى أجناس أدبية أخرى.

● ومن الأفاشير الوعظية، ما جاء في (عقلاء المجانين) لأبي حبيب النيسابوري (ص 102 وما بعدها):

1 - **قال عبدالرحمن الكوفي لقيني بهلول المجنون فقال لي: أسألك؟، قلت: اسأل. قال: أي شيء السخاء؟ قلت: البذل والعطاء، قال: هذا السخاء في الدنيا فما السخاء في الدين؟ قلت: المسارعة إلى طاعة الله، قال: أفتريدون منه الجزاء؟ قلت: نعم، بالواحد عشرة، قال: ليس هذا سخاء، هذه متاجرة ومرابحة، قلت: فما هو عندك؟ قال: لا يطلع على قلبك وأنت تريد منه شيئاً بشيء.**

2 - **قال عمر بن جابر الكوفي: مر بهلول بصبيان كبار، فجعلوا يضربونه، فدنوت منه فقلت: لم لا تشكوهم لآبائهم؟ فقال لي: اسكت، فلعلي إذا مت يذكرون هذا الفرح، فيقولون: رحم الله ذلك المجنون!.**

3 - **قال بعض أهل الكوفة: ولد لبعض أمراء الكوفة ابنة، فساءه ذلك، فاحتجب وامتنع من الطعام والشراب، فأتى بهلول حاجبه، فقال: ائذن لي على الأمير، هذا وقت دخولي عليه، فلما وقف بين يديه قال: أيها الأمير، ما هذا الحزن؟ أجزعت لذاتٍ سوّى هيأتها رب العالمين؟ أيسرك أن لك مكانها ابناً مثلي؟ قال: ويحك! فرّجتَ عني، فدعا بالطعام وأذن للناس.**

● نلحظ في الأفاشير الثلاث:

1 - بساطة الأسلوب واقترابه من لغة الخطاب اليومي، لولا محافظتها على الإعراب والقيم اللغوية الأخرى.

2 - أنها منفذة من خلال من يعتقد أنه مجنون، ولعل مؤلف كتاب (عقلاء المجانين) أحس بحدسه الفني وقيّماته العقلية أنه في عالم المجانين ما يستحق الذكر والتنويه، وأن في عالم العقلاء ما يستحق الإهمال والتغيبي، فالحكمة ضالة المؤمن.

3 - لعل صدورها عن مجانين يعطيها جواز السفر إلى عقول الناس وقلوبهم، فيغتفرون ما عسى أن يكون فيها من الغرابة أو اللامعقول.

ثانياً: نماذج من الأفاشير التهكمية الهزلية:

1 - **وسئل بهلول عن رجل مات وخلف ابناً وابنة وزوجة ولم يخلف من المال شيئاً، كيف تكون القسمة؟ فقال: للابنة الثكل، وللزوجة خراب البيت، وما بقي من الهم فللعصبة!** (عقلاء المجانين/107).

2 - **وكان بهلول يأوي إلى طحان وكان معه عصاً لا يفارقها، وكان الصبيان يولعون به ويؤذونه، فإذا زاد أذاهم له، قال للطحان: قد حمي الوطيس وأُسعرت الحرب وطاب اللقاء. وأنا على بينة من ربي، فما ترى؟ فيقول له الطحان: أنت وشأنك، فيثب من مكانه وهو يقول:**

قوم إذا حاربوا شدوا مآزرهم دون النساء ولو بانت بأظهار

ثم يحمل عليهم بعصاه، ويقول:

أكر على الكتيبة لا أبالي أفيها كان حتفي أم سواها

فيتساقط الصبيان، فيتكشفون، فيقف ويقول: عورة المؤمن حمى، ولولا ذلك ما أفلت عمرو يوم صفّين، ثم إذا قام وأسرعوا في الهرب ولى راجعاً عنهم وهو يقول: أمرنا أمير المؤمنين عليه السلام أن لا نتبع مولياً، ولا نجهز على جريح، ثم يأتي الطحان ويطرح عصاه ويقول:

ألقت عصاها واستقر بها النوى كما قرَّ عيناً بالإياب المسافر

(الكشكول للعاملي).

3 - **جعل سخفاء واحداً منهم على جنازة، فمر بهم جحا، فقالوا له: صل على هذا الفقير الغريب. فصلى فلما كبر ضرط والتفت إليهم، وقال: إن كان على صاحبكم دين فاقضوه فهذا من ضغطة القبر.** (محاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني).

4 - ولى أبو العير أبا العجل وكتب له عهداً نسخته:

يا أبا العجل وفقك الله وسددك، ولَّيتُك خراج ضياع الهواء، ومساحة الهباء، وكيل ماء الأنهار، وعد الثمار، وصدقات البوم، وكيل الزقوم، وقسمة الشؤم بين الهند والروم، وأجريت لك من الأرزاق بغض أهل حمص لأهل العراق، وأمرتك أن تجعل ديوانك ببرقة، ومجلسك بإفريقية، وعيالك بميسان، واصطبلك بهمدان، وخلعت عليك خفي حنين وقميصاً من دين، وسراويل من سخنة عين، فدُرْ في عملك كل يوم مرتين، والحمد لله على ما ألهمنا فيك، فقابلنا بالشكر فيما نوليك. (محاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني).

5 - ومن حمق دُغة (مارية بنت مغنج) (مجمع الأمثال 219/1):

أنها نظرت إلى يافوخ ولدها يضطرب، وكان قليل النوم، كثير البكاء، فقالت لضرتها: أعطيني سكيناً. فناولتها، وهي لا تعلم ما انتوت عليه، فمضت وشقت به يافوخ ولدها فأخرجت دماغه، فلحقتها

الضرة فقالت: ما الذي تصنعين؟ فقالت: أخرجت هذه المِدّة من رأسه ليأخذه النوم، فقد نام الآن.

6 - ومن حمق هَبَنّقة (يزيد بن ثَرْوان) - (مجمع الأمثال 217/1):

أنه اختصمت الطُّفاوة وبنو راسب إلى عرباض في رجل ادعاه هؤلاء، فقالت الطفاوة: هذا من عرافتنا. وقالت بنو راسب: بل هو من عرافتنا. ثم قالوا: رضينا بأول من يطلع علينا. فبينما هم كذلك إذ طلع عليهم هنبقة. فلما رأوه قالوا: إنا للّه..! من طلع علينا..؟ فلما دنا قصوا عليه قصتهم، فقال هنبقة: الحكم عندي في ذلك أن يُذهب به إلى نهر البصرة فيُلقى فيه، فإن كان راسبياً رسب فيه، وإن كان طفاوياً طفا. فقال الرجل: لا أريد أن أكون من أحد هذين الحيين ولا حاجة لي بالديوان.

وتعتبر هذه الأحاميق (جمع أحموقة، وهي ما يصدر من الشخص، فيوسم لأجله بالحمق) من أغنى مصادر هذا النوع من الأفاشير، ومن أهم ما يمكن أن يرجع إليه في هذا الشأن كتاب (الحمقى والنوكى) للجاحظ و(عقلاء المجانين) لأبي حبيب النيسابوري.

ومن أجل تحقيق الإضحاك وإشاعة الهزل، لابد من قبول ما قد يكون في هذا النوع من الأفاشير من مبالغة، يتجاوز عنها الراوي والمتلقي، وتمتلئ ببعضها صفحات من التراث فلا يضيق بها العلماء، ولا يرون حرجاً في تناقلها واشتمال بعض كتبهم عليها تفكهاً وتندراً، وكما أن الضحك أنواع، بدءاً من الابتسامة الخفيفة إلى القهقهة المقهقهة، فإن الأفشورة التهكمية تبعاً لذلك مختلفة حسب الموضوع والمناسبة، كما تكون أقرب إلى قلوب العامة وأساليبهم، فهي مستمدة من واقعهم، مرتدة إليهم.

ثالثاً: نماذج من الأفاشير الرؤيوية:

من كتاب (الإشارات في علم العبارات لابن شاهين ص 80 وما بعدها).

1 - قال إبراهيم الحربي: رأيت في المنام بشر الحافي كأنه خارج من مسجد الرصافة، وفي كمه شيء يتحرك، فقلت له: ما فعل الله بك؟ قال: غفر لي وأكرمني. فقلت له: فما هذا الذي في كمك؟ قال: قدم علينا البارحة روح أحمد بن حنبل، فنثر علينا الدر والياقوت، فهذا الذي معي مما التقطت. قلت: فما فعل الله بيحيى بن معين وأحمد بن حنبل؟ قال: تركتهما وقد زارا الله رب العالمين، ووضعت لهما الموائد. قلت: فلم لا تأكل معهما؟ قال: قد عرف ربي هوانّ الطعام علي، فأباحني النظر إلى وجهه.

2 - روي أن أم جرير الشاعر رأت في المنام وهي حامل بجرير كأنها ولدت حبلاً من شعر أسود فلما سقط منها جعل يقع في عنق رجل فيخنقه، ثم يقع في عنق آخر فيخنقه، حتى خنق رجالاً كثيرة، فانتبهتْ مرعوبة، فقصت الرؤيا على بعض المعبرين، فقال: تلدين غلاماً شاعراً ذا شر وشدة وشكيمة وبلاء على الناس، فلما وضعته سمته جريراً باسم الحبل الذي رأته قد خرج منها. والجرير في اللغة: الحبل.

3 - روي أن رجلاً نام، وكان بجانبه رفيق مستيقظ، فأُتي بلبن في إناء، فوضعه، وحز رأس بطيخ، ووضع السكين في إناء منتظراً استيقاظ رفيقه، فرأى شيئاً خرج من أنف رفيقه كالذبابة، ولم يتحقق ما هي، فمشى على تلك السكين، ثم عاد إلى أنفه فاستيقظ وقال: رأيت عجباً، كأنني على جسر مضروب من حديد في وسط بحر من لبن. فتعجب رفيقه، وعرّفه عما رآه خرج من نفسه وعاد إليه.

4 - روي أن ملكاً من الملوك كان له أولاد، وكان لهم فقيه من أهل الخير يعلمهم القرآن ويؤدبهم، فمات، فخرج أولاده يوماً إلى التربة بسبب الزيارة، فجلسوا عند قبره، فتحدثوا بشيء من أمور

الدنيا، واجتاز بهم بائع تين فاشتروا منه، وأكلوا، وجعلوا يرمون قشور التين عند القبر، ثم رجعوا إلى منزلهم، فرأى والدهم تلك الليلة في المنام الفقيه، فقال له: قل لأولادك يقطعوا زيارتي، فإنهم آذوني بقشر التين، وتحدثوا عند قبري بكلام يشبه الكفر، فلما أصبح سأل أولاده: هل زرتم الفقيه وأكلتم عنده تيناً، ورميتم القشور عند قبره، وتحدثتم بشيء من الدنيا؟ قالوا: نعم، ما كان معنا أحد، فمن أخبرك بهذا؟ فقالك الشيخ. وقص عليهم الرؤيا، فتباكوا جميعاً، وقالوا: سبحان الله، مازال يؤدبنا ويعلمنا في الدنيا والآخرة.

5 - قال بعض المعبرين: رأيت كأن رجلاً قائماً وعينه مربوطة بخرقة زرقاء، فسألته عن والدي، فأخبرني أنه قد مات، وأتي به إلى قبره، فعانقت ذلك القبر، وصرت أبكي بكاء بصراخ، ثم استيقظت، وأعلمت صاحباً لي فقال: موت والدك طول حياته، وبكاؤه فرج، فما قبلت منه ذلك لكوني أعلم تعبير القبر والبكاء والصرخ، فبعد قليل قدم والدي، فعرّفني ذلك الصاحبُ الذي عبره أن تعبيره ظهر. وقد تعجبت منه ذلك، ثم سافرت وغبت مدة، فلما عدت مررت بتربة لنا، وإذا على بابها امرأة قائمة وعينيها مربوطة بخرقة زرقاء، فاستفهمت منها عن الأحوال، لكونها قيمة التربة، وعالمة بأحوالها، فأجابت: لك طول العمر، والدك قد مات، فجئت إلى القبر فعانقته، وبكيت بصراخ مثل ما رأيت، من غير زيادة، وما خرجت الرؤيا كما عبرها لي ذلك الصاحب، إذ ليس ذلك في يده.

- وإضافة إلى ما قلناه في النوعين السابقين نلحظ هنا:

1 - ازدياد البساطة في الأسلوب، وذلك ضرب من الواقعية، على

اعتبار أن الرؤيا تقع من العوام كما تقع من الخواص، فالجميع يحلمون.

2 - إن من موجبات قبول الإغراب في هذا النوع، كونه من خارج الواقع المعيش، بل الحلم يأتي للإنسان قهراً وقسراً، فالمؤلف الحقيقي كائنية الحلم، والحالم مجرد راوٍ له وشاهد عليه.

3 - فجزء من هذه الأفشورة يتم تأليفه من الداخل، والجزء الآخر مما يصحب الرؤيا من مقدمات ومؤخرات، وبعض تدخلات من المؤلف أو المخرج، فلابد من مراعاة ذلك عند تقديم الأفشورة.

4 - أن هذه الأفاشير قد تتناول الماضي أو المستقبل، أو هي وسيلة استكشاف للآتي، وتعبير عن مقدار طاقات الطموح والتطلع، وسبر شؤونها وموضوعاتها، ومن المؤسف أن لا تلقى الأفاشير الحلمية الاهتمام الكافي لدراستها فنياً، مع أنها حظيت بعلم خاص هو علم تعبير الرؤيا الذي ظل يراوح بين الخرافة والحقيقة، وهو في أحسن حالاته مدرجة من مدارج طلب الاطلاع على الغيب، كعلم النجوم، والجفر، والرمل، وغيرها، وبذلك ابتعد عن العطاء في مجالاته الأفاشيرية.

رابعاً: نماذج من الأفاشير المحالية:

يعد الاشتمال على شيء من الباطل والخلط بالمحال من أهم عناصر الأفشورة، وكذلك وصلها بما يعجب ويضحك ولا يؤول على تحصيل وتحقيق، ولا يستثنى من ذلك إلا بعض الأفاشير الوعظية، فإن معناها قد يكون صحيحاً، وإن بدت النكارة في سندها.

الحقيقة المحالية تجذب إليها القارئين والمتلقين، وبخاصة من

النساء والصبيان، وهي تشبه في هذا عجائبيات المحطات التلفازية اليوم التي نشاهدها عبر أفلامه التفاء ومسلسلاته الخيالية.

يقول أبو حيان التوحيدي في (الإمتاع والمؤانسة):

قلت: ولهذا قال خالد بن صفوان حين قيل له: أتمل الحديث؟ قال: إنما يُملّ العتيق، والحديث معشوق الحس بمعونة العقل، ولهذا يولع به الصبيان والنساء، فقال وأي معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم؟ قلت: ههنا عقلٌ بالقوة وعقلٌ بالفعل، ولهم أحدهما وهو العقل بالقوة، وههنا عقلٌ متوسط بين القوة والفعل مزمع، فإذا برز فهو بالفعل، ثم إذا استمر العقل بلغ الأفق.

ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك، ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل هزار أفسان وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات.

- وفي البرصان والعرجان للجاحظ (244) أحد النماذج الصالحة للتمثيل لما نحن بصدده:

1 - ما روي حول لقاء المغيرة بن الفرز ومردويه كرداني بالأهواز.

قالوا: التقيا فاختلفا ضربتين فضرب المغيرة وسطه فمن حدته وجودته، ومن شدة ضربته وقوته، مرّ السيف في وسطه حتى نفذ من الجانب الآخر، والمضروب لم يشعر به، ثم قال المضروب للمغيرة: ما صنعت شيئاً، قال المغيرة: فإن كنت صادقاً فتحرك، فلما تحرك تباين نصفاه، فسقط أحدهما عن يمين الفرس والآخر عن يساره.

وعقب الجاحظ قائلاً: **فهذا من أحاديث الخرافات، وليس يحتمل هذا الضرب من الأحاديث إلا من لا علم له.**

ولو أقسط إمام البيان لسمّى ما نقله أفشورة لا حديثاً، ولرضي تلك المحالية فيها لأنها من أهم ما يحقق التفشر.

2 - وذكر ابن الأعرابي عن ابن الكلبي (مجمع الأمثال 221/1) **أن مدلج بن سويد الطائي خلا ذات يوم في خيمته فإذا هو بقوم من طيئ ومعهم أوعيتهم فقال: ما خطبكم؟ قالوا: جراد وقع بفنائك فجئنا لنأخذه. فركب فرسه، وأخذ رمحه وقال: والله لا يعرضن له أحد منكم إلا قتلته، إنكم رأيتموه في جواري ثم تريدون أخذه. فلم يزل يحرسه حتى حميت عليه الشمس وطار. فقال: شأنكم الآن فقد تحول عن جواري.**

3 - **أن نُبَيشة بن حبيب السلمي خرج غازياً فلقي ظُعْناً من كنانة بالكُديد، فأراد أن يحتويها، فمانعه ربيعةُ بن مُكدَّم في فوارس، وكان غلاماً له ذؤابة، فشد عليه نُبيشة فطعنه في عضده، فأتى ربيعة أمّه وقال:**

شدي عليَّ العصْبَ أُمَّ سيَّارْ فقد رُزِئتِ فارساً كالدينار

فقالت أمه:

إنا بني ربيعة بن مالك نُرزأُ في خيارنا كذلك

من بين مقتولٍ وبين هالك

ثم عصبته، فاستسقاها ماء، فقالت: اذهب فقاتل القوم، فإن الماء لا يفوتك. فرجع وكر على القوم فكشفهم ورجع إلى الظُّعْن وقال: إني لمائت، وسأحميكن ميتاً كما حميتكن حياً، بأن أقف بفرسي على العقبة، وأتكئ على رمحي، فإن فاضت نفسي كان الرمح عمادي، فالنَّجاءَ، النَّجاءَ!! فإني أردُّ بذلك وجوه القوم ساعة من النهار. فقطعن العقبة ووقف هو بإزاء القوم على فرسه متكئاً على رمحه، ونزفهُ الدم ففاض، والقوم بإزائه يحجمون عن الإقدام عليه، فلما طال وقوفه في مكانه، ورأوه لا يزول عنه، رموا فرسه فقمص وخر ربيعة لوجهه، فطلبوا الظعن فلم يلحقوهن.

قال أبو عبيدة: قال أبو عمر، بن العلاء: ما نعلم قتيلاً حمى ظعائنَه غير ربيعة بن مكدّم.

4 - قال المفضل (مجمع الأمثال 205/1):

أول من قال: الحمى أضرعتني للنوم، رجل من كليب يقال له (مرير)، وكان له أخوان أكبر منه يقال لهما مرارة ومُرّة، وكان مرير لصاً مغيراً، وكان يقال له الذئب. وإن مرارة خرج يتصيد في جبل لهم فاختطفته الجن، وبلغ أهله خبره، فانطلق مرة في أثره حتى إذا كان بذلك المكان اختُطف، وكان مرير غائباً، فلما قدم بلغه الخبر، فأقسم لا يشرب شراباً ولا يمس رأسَه غسل حتى يطلب بأخويه، فتنكب قوسه وأخذ أسهماً ثم انطلق إلى ذلك الجبل الذي هلك فيه أخواه، فمكث فيه سبعة أيام لا يرى شيئاً، حتى إذا كان في اليوم الثامن، إذا هو بظليم، فرماه فأصابه، فاستقل الظليم حتى وقع في أسفل الجبل، فلما وجبت الشمس بصر بشخص قائم على صخرة ينادي:

يا أيها الرامي الظليمِ الأسودِ تبّت مراميك التي لم ترشد

فأجابه مرير:

يا أيها الهاتف فوق الصخرهْ كم عبرة هيجتها وعَبْرهْ

بقتلكم مرارة ومُرّه فرّقتَ جمْعاً وتركت حسره

فتوارى الجني عنه هُويّاً من الليل، وأصابت مريراً حمى فغلبته عيناه، فأتاه الجني فاحتمله، وقال له: ما أنامك وقد كنت حذراً؟ الحمّى أضرعتني للنوم. أي ذللتني له، فذهبت مثلاً.

5 - وفي المستطرف (94/1):

وقال أبو بكر بن أبي مريم: حج قوم، فمات صاحب لهم بأرض

فلاة، فلم يجدوا ماء، فأتاهم رجل فقالوا له: دلنا على الماء. فقال: احلفوا لي ثلاثاً وثلاثين يميناً أنه لم يكن صرافاً ولا مكاساً ولا عريفاً، ويروى ولا عرافاً، ولا بريداً، وأنا أدلكم على الماء، فحلفوا له ثلاثاً وثلاثين يميناً كم تقدم، فحلفوا له، فأعانهم على غسله، ثم قالوا له تقدم فصل عليه، فقال: لا، حتى تحلفوا لي ثلاثاً وثلاثين يميناً كما تقدم، فحلفوا له فصلى عليه، ثم التفتوا فلم يجدوا أحداً. فكانوا يرون أنه الخضر عليه السلام.

فقصة الثلاث والثلاثين يميناً وتكرارها، وقصة الخضر، من الإغراب المشرف على المحال.

6 - ومن المستطرف (97/1) أيضاً محالية أخرى:

عن عبدالله بن عمير عن رجل من أهل اليمن قال: أقبل سيل باليمن في خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه، فكشف عن باب مغلق فظنناه كنزاً، فكتبنا إلى أبي بكر رضي الله عنه تعالى عنه، فكتب إلينا، لا تحركوه حتى يقدم إليكم كتابي، ثم فتح، فإذا برجل على سرير عليه سبعون حلة منسوجة بالذهب وفي يده اليمنى لوح مكتوب فيه هذان البيتان:

إذا خـان الأمـيـر وكـاتـبـاه وقاضي الأرض داهن في القضاء
فـويـل ثـم ويـل ثـم ويـل لقاضي الأرض من قاضي السماء

وإذا عند رأسه سيف أشد خضرة من البقلة مكتوب عليه: هذا سيف عاد بن إرم.

7 - قال أبو طالب المكي في (قوت القلوب 70/2): **إن ولياً لله خطا خطوة واحدة خمسمائة عام، ورفع رجله على جبل قاف والأخرى على جانب الجبل الآخر، فعبر الأرض كلها.**

وهو أمر لا ينطبق مع العقل السليم، ولا العلم الصحيح الذي تثبت حقائقه أن ما ذكره أبو طالب من مسافات يزيد بكثير عن واقع العلم في الجغرافيا والفلك، ولكنها أباطيل الصوفية.

8 - **وفي المرجع نفسه حول إرم ذات العماد، قال أبو طالب: قيل لأبي يزيد البسطامي (يعني البسطامي): دخلت إرم ذات العماد؟ فقال: قد دخلت ألف مدينة لله في ملكه، أدناها ذات العماد. ثم عدّدها كلّها. ولعل قائلاً يقول: فقد قال الله في وصفها: ﴿التي لم يخلق مثلها في البلاد﴾، قيل: فإن معناه في بلاد اليمن، لأنهم خوطبوا في بلادهم - فذات العماد مدينة عاد في اليمن بين أبتر والشحر - يقال: لها سور له ألف باب، ما بين البابين فرسخ، مركبة على أعمدة الذهب والفضة والياقوت والزبرجد، فيها مائة عمود من ذلك.**

فالفشر واضح والهذيان بين، لأن سوراً طوله ألف فرسخ كاف لتسوير اليمن كلها بما فيها المدينة المذكورة، ويبقى منه بقية.

● وفي نهاية هذه النماذج يمكن أن نبدي حولها الملاحظ التالية:

1 - تميزها بهذا النفس الأسطوري الذي يبيح لها، بل ويحرضها على ركوب المحال،، واختراق سياج الواقعية، ذلك الاختراق الذي تؤصل به نفسها في ميدان الأفشورة، وعلى قدر هذا الاختراق ترقى في عالمها الأفاشيري، وتتحقق لها استقلاليتها.

2 - والكذب مغتفر فيها، لأنه نُظر إليه على أنه كذب فني، أو تخييل وإيهام، وليس هو نقلاً لواقع، أو إحقاقاً لحق أو إبطالاً لباطل، وقد عانى بعض كتاب القصة الرواد في بعض أنحاء العالم العربي من تعرضهم للاتهام بالكذب والتزييف على الناس.

3 - كما رأينا أن بعض هذه النماذج اشتمل على بعض الأبيات

الشعرية، وهو وضع اقتضته بعض المواقف، لكنه يظل وضعاً لافتاً غير أصيل في الأفشورة، ولعلها محاولات أولى بذلت من أجل تفشير الشعر، وربطه بالروح القصصي، والبحث عن وسيلة ذيوع وانتشار جديدة وبخاصة بعدما فقد أسواقه الشهيرة.

4 - أن المحالية خصيصة في كل أفشورة، يجب أن يسعى صاحبها إلى تحقيقها، فكان الأولى الاقتصار على الأنواع الثلاثة السابقة، لكننا أفردناها بالذكر لبيان أهميتها في بناء الأفشورة.

- وعسى أن نكون من خلال إيرادنا للنماذج السابقة قد استطعنا أن نلقي الضوء على هذا الجنس الأدبي، وأن نكون قد أبرزناه من بين نظرائه.

ويبقى لنا أن نقول: إن الأفاشير لا تثبت في عامتها لموازين الصدق والحقيقة، ولكنها برغم هذه المجانبة فإنها تهدف في أغلب أحوالها إلى تحقيق قيم أخلاقية عالية، وتشكيل تكوينات فنية راقية، مع ملاحظة أن أبطالها قد تكون ذات واقع تاريخي حقيقي، وعلى المبدع أن يقوم بالتقميش والتأليف، وقد تكون شخصياتها مبتكرة من صنع المؤلف واختراعه.

ونستطيع أن نسجل أن حظ الأفاشير من الشفاهية والرواية ظل كبيراً، برغم وسائل التدوين المختلفة، كما أن أوعيتها تزايدت في العصر الحديث، وأصبحت البرامج الإذاعية والتلفازية لا تخلو من شيء من الفشار، ولا يمكننا أن ننسى فشاراتهم وأفاشيرهم في حربنا مع الأعداء، وأنهم كانوا يفعلون ويفعلون، ولكن لظروف خارجة عن إرادتهم كانوا ينهزمون.



وقفة أخرى
مع البحث المترجم



عبدالقادر الرباعي

طالعنا العدد السادس عشر من مجلة (**جذور**) وقد تضمن مآخذ للدكتور خليل أبو رحمة على ترجمتي لبحث المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي: (الناقة مقطعاً من قصيدة المديح). وحين عدت إلى الأصل الإنجليزي المترجم عنه، وقارنت بين المترجَم والمعترَض عليه وجدت أن المسألة أهون بكثير مما صورته تلك المآخذ؛ لكنني قبل أن أناقش الاعتراضات أبدء حديثي بتمهيد ضروري.

كلمة لابد منها:

1 - مما يؤسى له أن الزميل الأستاذ الدكتور خليل أبو رحمة لم يمهله القدر المحتوم حتى يقرأ مقالته هذه، ولا الرد الذي أكتبه عليها، فقد فارقنا مأسوفاً عليه في حادث سير مؤلم، وسيقيم قسم اللغة العربية وجامعة اليرموك قريباً حفل تأبين له، وسأكون واحداً من المشاركين الأساسيين في هذا الحفل المهيب، ولن أقول إلا ما يعلي قدره في ذكراه الطيبة: عالماً جليلاً، وباحثاً مدققاً، وأخاً كريماً. فقد زاملته في القسم على مدى عشرين سنة، وكنا فيه نشغل مكتبين متجاورين. ولولا شعوري أن من حق قراء **جذور** أن يقفوا على القول والقول الآخر ما كتبت رداً على مقالته المذكورة.

إن هذا البحث (الناقة مقطعاً من قصيدة المديح) توأم بحث آخر كنت قد ترجمتهما معاً وفي وقت واحد للمستشرقة ياكوبي. وقد نشرت الثاني مشكورة مجلة (**جذور**) في عددها الرابع بعنوان (أصول شكل القصيدة)، ولهذه الترجمة قصة: فلقد أُرسلت في بعثة علمية لمدة ثلاثة أشهر إلى برلين عام 1997م بمنحة من المؤسسة الألمانية المعروفة (DAAD) فالتحقت بالمعهد الذي كانت تديره تلك المستشرقة، وهناك اطلعت مباشرة على جهودها الاستشراقية في مجال الأدب العربي، وشدتني أفكارها الجديدة والمفيدة فاستأذنت أن أترجم بعضاً من هذه الأعمال. وكنت في أثناء الترجمة أعود إليها وأحاورها مطولاً في تلك الأفكار. وما أن فرغت من ترجمة البحثين المذكورين حتى انتهت مدة البعثة. فتركت منهما نسخة مكتوبة بخط اليد عندها لتراجعها وتبدي ملاحظاتها حولها قبل أن أرسلها إلى النشر. وانتظرت مدة حتى وردت إليَّ رسالتها التي تبارك الترجمة وتبدي إعجابها بها وارتياحها لها فتصفها بالترجمة الممتازة، كما يتضح من الصورة المجتزأة من تلك الرسالة هنا؛ لكنها، أيضاً، أشارت بورقة منفصلة إلى تصويب بعض الأفكار المنقولة فصوبت ما أشارت به علي. وهائنذا أرسل نسخة من هذه الرسالة الثمينة إلى (**جذور**) وأضع صورة لجزء منها هنا:

(أهنئك على الترجمة الواضحة للغتي الإنجليزية، ولقد استمتعت بقراءة المقالتين بالعربية، وعلى الرغم من أنني لا أعتبر نفسي حكماً على أسلوب العربية، إلا أنه تولد لدي انطباع بأن الترجمة ممتازة. أشكرك ثانية لتكريس جهدك لهذه المهمة).

2 - من الأمور التي تستوجبُ الذكر العام أن بعضاً ممن أسعفهم الحظ فنالوا تحصيلهم العالي في إحدى الجامعات الأجنبية - وأشدد على كلمة «بعض» هنا لضرورة الاحتراس والتحوط -

يعتقدون أن من تخرج من جامعة عربية لا يمكن أن يجاريهم في الإفادة من تلك اللغة التي نالوا بها شهاداتهم؛ ناسين أن وسائل تعلم اللغة ميسورة، وإمكانية إتقانها ممكنة لمن اجتهد وصمم وتابع، وخاصة إذا كانت اللغة الأجنبية مرتبطة بتخصصه؛ ولنا في أساتذتنا من الجيل السابق أمثلة متعددة وعظيمة، فقد واصل هؤلاء تعلمهم لغات متنوعة فترجموا منها كتباً كثيرة، وصقلوا بها قدراتهم ومواهبهم، وجددوا في طريقها فكرهم وإنتاجهم.

3 - بدأ المرحوم الدكتور خليل مقالته باستغراب نشر هذا البحث في مجلة (**جذور**) السعودية و(ثقافات) البحرينية معاً في وقت متزامن. وقد سررت أن هيئة تحرير (جذور) أجابت عن استغرابه فحلت اللغز حين أشارت إلى ذلك في أسفل صفحة العنوان فقالت: «**كتب إلينا الدكتور الربّاعي بأنه بعث بحثه المشار إليه إلى مجلة - ثقافات - البحرينية، بعد أن يئس من نشره في - جذور - لطول انتظاره، وقد رد إلى النادي المكافأة التي بعث بها النادي إليه**».

لقد بدأ الاعتراض بالقول: إن خطأ الترجمة في أنها كانت تترجم متقيدة بحرفية الكلمات. وسيلاحظ القارئ الحصيف أن العكس. تقريباً، هو الواقع؛ فكثير من الاعتراضات اعتمد على أن الدلالة المعجمية لا تبيح المعنى الذي ذهبت إليه الترجمة هنا أو هناك.

4 - وسيلاحظ القارئ الحصيف أن أغلب الفروق بين الترجمة والاعتراض فروق في الألفاظ والعبارات أكثر مما هي فروق في الأسس والمضامين، ومع ذلك فإنني لن أتردد في أن أثبت في هذه المقالة ما أجده صواباً في الاعتراض دون أن أسوغ للترجمة خطأها إن وجدتها مخطئة؛ كما أنني - في الوقت نفسه - سأبقى عند الصواب في الترجمة إن وجدت أن الاعتراض غير مقنع،

وسألجأ هنا وهناك إلي الحَكَم الذي لا يماري ولا يمالئ وهو سياق البحث كله، وموقع الشاهد المعترض عليه منه.

مجالات الحوار:

ونأتي بعد هذا إلى الحوار حول المآخذ التي أخذت على الترجمة، وسألتزم في هذا الحوار الحذر الشديد حتى لايزل اللسان بما لا يجوز وفاء لذكرى الصديق عليه رحمة الله. وسأقسم حواري إلى ثلاثة أقسام:

أولاً - ما اتفق على جوهره، مع الاختلاف في الاجتهاد والألفاظ.

ثانياً - ما اختلف عليه في الاجتهاد والألفاظ.

ثالثاً - ما يجوز وما لا يجوز في لغة الاختلاف.

وسألجأ إلى وضع النصين: (نص الترجمة، ونص الاعتراض عليه) أمام القارئ الكريم وأترك المقارنة إلى نباهة إدراكه ليلحظ موضع الاتفاق وموضع الاختلاف، وليحكم بعد ذلك الحكم الذي يرتضيه؛ وسأكتفي بالنص العربي في كلتا الحالتين، ومن أراد الاطلاع على النص الإنجليزي فليعد إليه في العدد السادس عشر من مجلة (**جذور**). لكنني سأتْبع الترجمة والاعتراض بتوضيح حيثما اقتضى الأمر.

أولاً: ما اتفق على جوهره مع اختلاف في الاجتهاد والألفاظ:

أ/1: النص الأول ص (460):

الترجمة: «يقودنا هذا للقول: على الرغم من أن النسيب والمديح قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغيير الداخلي أكثر مما عرف حتى

الآن، فإنني أعتقد أنهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الأسلوبي للقصيدة،. ومن ناحية أخرى فإن موضوع الناقة، الذي كان مرة نواة للفخر القبلي، وذا وزن كبير فيه، ثم أصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح قد تغيرت وظيفته أولاً، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفى أخيراً، مع أنه كان أهم جزء في القصيدة.

الاعتراض: «اعترض على العبارة الأولى، ووضع بدلاً منها النص التالي: «فعلى الرغم من أن النسيب والمديح يبدوان في أوجه متعددة من التطور والتغيير الداخليين، بل وأكثر - في اعتقادي - أكثر مما عرف حتى الآن».

التوضيح: لست أتبين وجه الخلاف بين الترجمة والاعتراض في معنى الجملة السابقة. ولكن الاعتراض استمر ينكر تجاهل الترجمة لعبارة «في اعتقادي» لكونها مهمة، ومع ذلك ينكر استخدام الترجمة لعبارة «فإنني أعتقد» على الرغم من أنها تؤدي معنى عبارة الاعتقاد السابقة. وأنكر أيضاً أن يكون ترجمة كلمة (ones) تعني مرة ويرى أنها تعني «سابقاً» والواقع أنها تؤدي معنى سابقاً في الترجمة. والاعتراض ينكر عبارة: «ثم أصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح» ويرى الأصوب أن نقول: «إن مقطع الناقة كان سابقاً مركز الفخر القبلي وجزءاً مفصلاً ذا شأن لقصيدة المديح» وأقول: ربما كان الاعتراض ظاهرياً أدق؛ لكن إذا نظرنا إلى موقع الفخر نواة في ذاته، وجزءاً مفصلاً في المديح فإن ما يدل على الاختلاف والتتابع يجعل عبارة «ثم أصبح» ضرورية مع أن النص الإنجليزي لم يورد لها مقابلاً، إلا أنه فصل بين الفخر والمديح بالفاصلة (،) وهذا مرتبط برأي سابق؛ فالمؤلفة ترى في بحثها أن الفخر الذي ارتبط بالناقة لم يكن في البداية مرتبطاً بالمديح - وإنما ارتبط به في مرحلة تالية بدليل قولها ص 4: «هناك إشارات في النصوص الشعرية المبكرة تدل على تطور

القصيدة ووحدتها الموضوعية، وهكذا فمهما كانت الوظيفة التي يؤديها موضوع الناقة بصفته جزءاً من قصيدة المديح، فإن من المؤكد أنه كان ينتمي في أصوله إلى فخر الشاعر بنفسه». والاعتراض يرى أن عبارة «مع أنه كان أهم جزء في القصيدة» غير دقيقة الدلالة ويفضل عليها عبارة: «ولذلك فإنه، من الناحية التاريخية، الجزء الأهم من القصيدة» تقيداً بحرفية النص. وأرى أن كلمة «كان» تؤدي عبارة «من الناحية التاريخية» إذا أخذنا بترجمة المعنى، لأنّ هذه العبارة تعيد مركزية الفخر إلى التاريخ القديم.

ب/1: النص الثاني ص (460):

الترجمة: «النوع الأسلوبي للقصيدة»، أي قصيدة المديح.

الاعتراض: ويرى أن الأفضل أن نقول «لهذا الضرب من الشعر».

التوضيح: لا أرى فارقاً بين العبارتين خصوصاً إذا عرفنا أن المقصود بالشعر في هذا البحث غالباً، هو قصيدة المديح تذكيراً بالعنوان.

ج/1: النص الثالث ص (462):

الترجمة: «يمكن، من خلال الإمعان في تغيير الوجوه التي مر بها موضوع الناقة، وتتبع هذه الوجوه، الحصول على فكرة واضحة للتطور المهم في تاريخ الأدب العربي. مثال ذلك ما حدث من تحول «قصيدة القبيلة» في عصر ما قبل الإسلام إلى «قصيدة البلاط» في العصر الإسلامي الوسيط».

الاعتراض: «وبدراسة عملية التغيير في أوجهها المتوالية، سيكون من الممكن الحصول على فكرة أوضح لتطور مهم في التاريخ الأدبي العربي، أي تحول القصيدة القبلية لما قبل الإسلام إلى القصيدة البلاطية في الإسلام القروسطي».

التوضيح: لا أجد فارقاً إلا في تغيير التراكيب اللغوية.

د/1: النص الرابع ص (462):

الترجمة: «ومن المأمول أن هذه الدراسة المقترحة ستضيء أيضاً جانباً آخر من جوانب وصف ابن قتيبة المعتمد للقصيدة».

الاعتراض: «وإنه لمن المؤمل أن هذه الدراسة ستلقي بعض الضوء على قضية أخرى كذلك، وهي صلاحية (أو صحة) وصف ابن قتيبة للقصيدة».

التوضيح: الاختلاف في ترجمة كلمة (Validity) فقد اعتمدت الترجمة على معنى من معاني هذه الكلمة، وهو (المعتمد أو ساري المفعول) بينما اعتمد الاعتراض على معنى آخر للكلمة وهو (الصحة أو الصواب). والواقع أن المؤلفة لم تناقش مسألة صحة قول ابن قتيبة أو عدم صحته، ولكنها خالفت من اعتمده أساساً في بناء القصيدة الجاهلية، لأنها اعتقدت بل برهنت على أنه أساس بناء القصيدة الأموية. (انظر الترجمة في جذور).

هـ/1: النص الخامس ص (463):

الترجمة: «ثم إن أفكار الباحثين السابقين التي كانت تميل إلى التقليل من أهمية استخدام ذلك النص قد أهملت بشكل أو بآخر».

الاعتراض: «لقد أهملت، تقريباً، مقولات باحثين سابقين تميل إلى التقليل من قابلية النص للتطبيق».

التوضيح: لا أجد فرقاً كبيراً في المضمون، فتطبيق النص النقدي يعني استخدامه.

و/1: النص السادس ص (463):

الترجمة: «وفضلاً على هذا، يبدو من الضروري، نتيجة لما مر، أن

نسأل عن الفترة التاريخية التي أخذ منها ابن قتيبة نموذجه، وعما إذا كان هذا النموذج قد شكل مقياساً معيارياً اتّبع في يوم من الأيام؟».

الاعتراض: «ونتيجة لذلك كان قد عُدّ السؤال عن الحقبة التاريخية، التي أخذ منها ابن قتيبة مثاله، وما إذا كان هذا المثال قد اتُّبع نموذجاً في أي وقت من الأوقات، سؤالاً غير ضروري».

التوضيح: الاعتراض سليم؛ فقد أسقطت الطباعة كلمة أساسية من الترجمة، وهي كلمة (غير) قبل كلمة (الضروري) ففي الخط اليدوي لنص الترجمة كانت العبارة كالتالي: «يبدو من غير الضروري» وهي ترجمة لكلمة (Superfluous) فبعبارة «من غير الضروري»، التي كانت أصلاً في الترجمة، تتطابق الترجمة مع الاعتراض.

ز/1: النص السابع ص (464):

الترجمة: «هذا وإن الانتقال من النسيب إلى الوصف يتأثر، في أغلب الأحيان، بعنصرين يترابطان بموضوع الغزل، ويؤلفان صيغتين فنيتين رفيعتين، ومعتمدتين على أساس أنهما خطوتا تخلص: الخطوة A1 والخطوة A2».

الاعتراض: لم يترجم هذا النص في الاعتراض، لكنه تساءل عن عدة جمل فقال: «من أين أتى المترجم بكلمة «في أكثر الأحيان» وبكلمة «فنيتين رفيعتين ومعتمدتين»، ثم متى كانت كلمة Motif تعني «عنصراً» في سياق كهذا. إن الكلمة تعني «الموضوع الدال». ومن أين أتى بكلمة «على أساس أن». وهل كلمة Transition تعني خطوة؟!!!».

التوضيح: أما عبارة «في أغلب الأحيان» فترجمة لما ابتدأت به الجملة: «As a rule» التي تعني «في العادة» أو في «أكثر الأحيان»

فبها ابتدأت الجملة وليس بـ « As a result » كما جاء في الاعتراض. وأما عبارة «الصيغتين الفنيتين الرفيعتين والمعتمدتين» فترجمة للعبارة الإنجليزية: « Tow motifs... Both Are highly formulaic » وأما كلمة «عنصر» التي رأى الاعتراض أن بديلها «الموضوع الدال» فإن السياق والمعنى اقتضياها، فتركيبها في النص: «بعنصرين يرتبطان بموضوع الغزل»؛ إذ ليس ممكناً أن نقول: «بموضوعين يرتبطان بموضوع الغزل، ثم هما عنصران يتألف منهما موضوع كامل، وليسا موضوعين متكاملين ومنفصلين. أما كلمة Transition التي أنكر الاعتراض ترجمتها إلى خطوة، فالترجمة قالت: خطوة تخلص «وليس» خطوة «فقط». وقد استخدمها الاعتراض بمعنى «التخلص» فقال في ص 400: «إنها تعني أينما وردت في البحث: الانتقال أو الخروج أو التخلص».

ح/1: النص الثامن ص (464):

الترجمة: «فالاستهلال الغزلي في هذه القصيدة يتألف من مقطع الأطلال (الخطوة AI والأبيات 6-7)، وهو في الوقت نفسه يدل على مواصلة الشاعر لرحلته. ولما كانت المرحلة (B) تعني الإعلان عن جهة رحلة الشاعر فإننا نتلقى الانطباع بأن موضوعات النسيب، والوصف، والمديح ذات التتابع السردي، قد قوطعت بنصوص شعرية ذات طبيعة وصفية. مثل هذه المقاطعة ممكنة كما تدل على ذلك قصيدة النابغة (رقم 5). ثم إن ديوان النابغة أيضاً يحتوي على قطعة شعرية صغيرة التقت فيها كل الوجوه الثلاثة ذات التتابع السردي بأقصر طريقة ممكنة».

الاعتراض: «تشمل المقدمة الغزلية لهذه القصيدة موتيف الديار، ويتضمن الانتقال أ1 (أي البيتان 6-7) استمرار رحلة الشاعر، وبما أن

الانتقال يصرح بالجهة المقصودة لرحلة الشاعر، فإننا نتلقى الانطباع بأن النسيب والوصف والمديح تشكل تتابعاً قصصياً تعترضه مقاطع وصفية. إن التفسير نفسه ممكن بالنظر إلى قصيدة النابغة (رقم 5)، وفوق هذا يحتوي ديوان النابغة على مقطوعة قصيرة يشار فيها بالطريقة الممكنة الأقصر إلى أوجه التتابع القصصي الثلاثة كلها».

التوضيح: يتساءل الاعتراض باستهجان عن «مقاطع الأطلال» في الترجمة. وكلمة (مقاطع) طبعت بالجمع خطأ في النسخة التي اعتمدها، لكنها وردت (مقطع) بالإفراد صحيحة في نسخة «ثقافات» (وكان المرحوم الدكتور خليل صاحب الاعتراض قال في مقدمة مقالته هذه: إنه اطلع على نسخة «ثقافات» هذه) فلو رجع - رحمه الله - إلى تلك النسخة لما سأل سؤال المنكر المستهجن.

واجتهد في الاعتراض فأعاد الضمير «هو» في نص الترجمة إلى «الاستهلال الغزل» وبنى عليه خلافاً؛ لكن الضمير في الحقيقة يعود على «مقطع الأطلال» فتستقيم الترجمة. ويجعل الاعتراض - تقيداً بحرفية النص الإنجليزي - كلمة «التفسير» بدلاً من عبارة «وهذه المقاطعة» والواقع أن هذا هو ذاك إذا أخذنا بالمعنى؛ لأن (التفسير) مرتبط بمقاطعة نصوص شعرية صغيرة ذات طبيعة وصفية للتتابع السردي في القصيدة.

ط/1: النص التاسع ص (467):

الترجمة: «المتعامل مع موضوع الناقة في هذه الأبيات هو شاعر متأخر، لكن الأبيات هذه لا تدحض الرأي الذي أحاول إثباته، وهو أن قصيدة المدح قد تتصور، أحياناً، ذات تتابع سردي».

الاعتراض: «توحي معالجة موضوع الناقة في هذه القصيدة بأنها

لشاعر متأخر، ولكن لا ينبغي لهذا أن يدحض الفكرة التي أحاول أن أثبتها، أعني قصيدة المدح قد تتصور أحياناً على أنها تتابع قصصي».

التوضيح 1: اعترض على عبارتين طبعتا خطأ هما: «قصيدية المديح» و«أنه ذات» وخطأهما واضح لمن هو أقل علماً وإدراكاً من المعترض رحمه الله، لكن الاعتراض - مع ذلك - سار على النحو التالي: «أما كلمة «قصيدية المديح» فلم أسمع بها من قبل، قد تكون من جديد هذه الترجمة!! وأما كلمة «أنه ذات» ففيها ضمير مذكر يعود على المديح، وفيها «ذات» وهي مؤنث «ذو» من الأسماء الخمسة بمعنى صاحبة. فهل يريد المترجم أن يقول: «إنها ذات» فيرجع الضمير إلى كلمة «قصيدية» الجديدة! أو أنه يريد القول «أنه ذو» فيعود الضمير على المدح؟!».

التوضيح 2: مرة أخرى سأمنع نفسي من الزلل؛ فلو عاد المعترض - رحمه الله وعفا عنه - إلى نسخة «ثقافات» التي قال إنه قرأها، لكفانا هذه الملاحاة، وهذا التهكم والتجريح؛ فعبارة «قصيدية المديح» هنا هي «قصيدة المديح هناك» وعبارة «أنه ذات» هنا هي «أنها ذات» هناك. (راجع الترجمة في «ثقافات» العدد 5 ص 212 السطر 15-17).

ي/1: النص العاشر ص (468-469):

الترجمة: «لقد اعتدنا أن نشرح تغييرات كثيرة طرأت على الشعر الأموي بتأثير الإسلام، وأن نتابع الانقلاب المفاجئ في المجتمع؛ لكنني مقتنعة بأن بعضاً من تلك التغييرات يمكن ردها إلى المرحلة الأسبق، ولكن هي بحاجة لأن تدرك بأنها كانت تتطور جنباً إلى جنب مع مجيء الإسلام، **وتظل قصيدة المدح - كما يظهر - حالة من السؤال الدائم**».

الاعتراض: «لقد عوّدنا أن نرد تغييرات كثيرة في الشعر الأموي إلى أثر الإسلام، والجيشان الاجتماعي الناجم عنه، لكنني مقتنعة أن بعض هذه التغيرات، على الأقل، يمكن ردها إلى عهد أبكر، وينبغي أن تفهم على أنها تطور مواز لظهور الإسلام. وتبدو قصيدة المدح مثالاً على ما نذهب إليه».

التوضيح: لم ينه الاعتراض جملة الترجمة؛ فتوقف عند عبارة «مع مجيء الإسلام» وسكت عن جملة: «**وتظل قصيدة المدح - كما يظهر - حالة من السؤال الدائم**» التي قوبلت في الاعتراض بعبارة: «وتبدو قصيدة المدح مثالاً على ما نذهب إليه» والاختلاف على ترجمة عبارة «In question» فالاعتراض يرى أنها لا تعني «السؤال الدائم» ولكنها تعني «الذي نحن بصدده» ومع أني لا أخطئ ما ذهب إليه الاعتراض لكنني أرى أن السياق تطلب عبارة «حالة من السؤال الدائم» كما جاءت في الترجمة؛ ذلك أن هذا السؤال حالة دائمة في هذا البحث الذي يثير سؤالاً ثابتاً ودائماً هو «تطور قصيدة المدح وموقع الناقة منه».

ك/1: النص الحادي عشر ص (474):

الترجمة: «من الأمور التي تستوجب التأسيس هنا أيضاً، أن وصف ابن قتيبة للقصيدة لا يلائم «قصيدة القبيلة» ولكنه يتماثل وقصيدة المديح في العصر الأموي».

الاعتراض: «لقد أثبت أيضاً أن وصف ابن قتيبة لا ينطبق على القصيدة القبلية، ولكنه يتطابق وقصيدة المدح في العصر الأموي».

التوضيح: لا أرى فرقاً في المغزى، ولكن هناك اختلافاً في بعض الكلمات الخاصة باختلاف أسلوبي كل من المترجم والمعترض.

ثانياً: ما اختلف عليه في الاجتهاد والألفاظ:

أ/1: النص الأول ص (469-470):

الترجمة: «يضاف إلى هذا أن النوع الجديد للقصيدة كان مستمر الظهور ولكن ببطء، كما هو واضح في ديواني شاعرين يعدان في مقدمة شعراء الأجيال التالية، وهما: الأعشى ميمون والحطيئة».

الاعتراض: «وإضافة إلى ذلك ثمة ضرب جديد من القصيدة أخذ يظهر ببطء، كما يدل على ذلك ديوانا شاعرين مقدمين من جيلين متواليين هما الأعشى والحطيئة».

التوضيح: الاختلاف حول ترجمة العبارة الإنجليزية التالية: *As evidenced by the diwans of tow leading of successive generations.*

التوضيح: مازلت أرى أن المؤلفة لم تشر في عبارتها السابقة إلى «جيلين» كما جاء في الاعتراض، ولكنها أشارت إلى أن هذين الشاعرين (الأعشى والحطيئة) كانا طليعة أجيال تالية (أو متوالية) كما جاء في الترجمة؛ ذلك أن بحثها لم يكتف بجيلين فقط حتى نقصر الحديث عليهما؛ فأجيال الشعراء في البحث أربعة هي: 1. جيل الشعراء الجاهليين، 2. وجيل شعراء صدر الإسلام، 3. وجيل الشعراء الأمويين، 4. وجيل الشعراء العباسيين، فكل هذه الأجيال معنية في العبارة (انظر ص 3 من النسخة الإنجليزية للبحث). وهكذا أصبح الحديث عن أجيال لا عن جيلين فقط. ثم إن العبارة السابقة لم تقل: إن الشاعرين كانا «مقدمين من جيلين متواليين» كما جاء في الاعتراض، ولكنها قالت: إنها طليعة أجيال تالية (أو متوالية) في هذا الضرب الجديد من القصيدة كما أشار إليه الاعتراض والترجمة معاً.

ب/2: النص الثاني ص (470):

الترجمة: «يتألف الديوانان من عشرين قصيدة مديح للأعشى وثماني قصائد للحطيئة».

الاعتراض: «يحتوي الديوانان على عشرين قصيدة مدح للأعشى وثماني قصائد للحطيئة».

التوضيح: ومع الاعتراف بأن كلمة «يحتوي» في الاعتراض أدق من كلمة «يتألف» في الترجمة على أساس أن الديوانين يتألفان من قصائد في موضوعات أخرى، فإن أحداً لن يعتقد، وفقاً للسياق، أن كلمة «يتألف» في موقعها تعني اقتصار الديوانين على «قصائد المديح» فقط. فهذا واضح لغير المتخصص فما بالك بالمتخصص الذي سيمنعه، من تعميم التأليف في الترجمة، أن مدار الحديث في البحث كله على قصيدة المديح لا غير.

ج/2: النص الثالث ص (470-471):

الترجمة: «إننا نلاحظ في ديوان كل من الأعشى والحطيئة تقنيات متنوعة لتطور موضوع الرحلة. هذه التقنيات يجب أن تُوضَّح على أنها جزء موسع من الخطوة رقم B».

الاعتراض: ونلحظ في كلا ديواني الأعشى والحطيئة تقنيات عدة لتطور موضوع الرحلة، وهي تقنيات ينبغي أن تفسر إلى حد ما على أنها تفصيل الانتقال (ب).

التوضيح: الاختلاف بين «تقنيات متنوعة» في الترجمة و«تقنيات عدة» في الاعتراض. ولا يخفى، في هذا المجال، أن (التعدد) يعني (التنوع). والاختلاف أيضاً في تفسير كلمة: (Partly) فالترجمة رأتها «جزئياً» والاعتراض رآها «إلى حد ما» وحين نعود إلى المعاجم نجد

ترجمتها «جزئياً» و«إلى حد ما». ولو أن الترجمة قالت «... على أنها جزئياً بتوسيع للخطوة B» لكان ذلك أدق تقيداً بحرفية النص لكنها فضلت الترجمة بالمعنى فلم تفسده. أما كلمة «خطوة» التي اعترض عليها فهي إشارة لعبارة «خطوة تخلص» التي نوقشت سابقاً.

د/: النص الرابع ص (471):

الترجمة: «وفي حوالي منتصف هذا القرن غدت القصيدة المدحية بالتدريج أكثر أهمية للشعراء المحترفين، الذين بدأوا، نتيجة لهذا، يكيفون، بالوعي أو بالفطرة، القصيدة حسب متطلباتهم. إن مهمة جمع الأشياء معاً لم تكن بالمهمة السهلة، ذلك أن القصيدة أوحت بتفسخ شكل محكم البناء. لقد جُربت حلول متعددة لهذه المشكلة، كان لبعضها قيمة ثابتة. تمثل أحد الحلول في تغيير الشكل التقليدي عن طريق حذف مقطع الناقة، وقد أنجز هذه الطريقة النابغة وزهير».

الاعتراض 1: وعند نهاية القرن [السادس] أصبحت وظيفة المدح تدريجياً أكثر أهمية للشعراء المحترفين الذين بدأوا بناء على ذلك، وسواء بوعي أو بحدس، يكيفون القصيدة وفقاً لمتطلباتهم. وما كان لهذه المهمة أن تكون سهلة تماماً؛ لأنها تضمنت.. إذا جاز التعبير، حل شكل تام. وقد حاول [الشعراء] عدة حلول، بعضها ذو قيمة دائمة، وكانت إحدى طرق تغيير الشكل التقليدي الذي كان قد حققه النابغة وزهير، أن يحذف مقطع الناقة».

التوضيح: لقد فوجئت حين اكتشفت أن الترجمة أوردت كلمة «منتصف» ترجمة لكلمة The end ولذلك عدت إلى نسخة الترجمة المكتوبة بخط اليد - وهي النسخة نفسها التي راجعتها المؤلفة بنفسها - فوجدت الترجمة كالتالي «وعند منتهى هذا القرن» فتأكدت حينها أن الطباعة صحفت «منتهى» إلى منتصف» وهذا تصحيف لا

أبرئ نفسي من ذنب الوقوع فيه، إذ كان يجب أن أكون أكثر حذراً مما يحملنا الطباعون من أخطاء. لكنني كنت أتوقع من الصديق المعترض - رحمه الله وعفا عنه - أن يلتمس خللاً أو عذراً ما لهذا التصحيف الظاهر والخطأ غير المقصود بدلاً من أن يسخر و«يحوقل» إزاءه.

ولو أرادت الترجمة أن تعامل الاعتراض بمثله لتوقفت عند ترجمة كلمة (task) فقد ترجمت أينما وجدت في مقالة الاعتراض إلى (المهنة)، فهذا تصحيف واضح لكلمة (المهمة). انظر الصحفتين 471 و473 مثلاً.

أما الكلمات الأخرى فالسياق فرضها؛ فقصيدة المديح لا غيرها هي التي تحقق وظيفة المديح، وجمع كل الأشياء هنا ترجمة صحيحة لأشياء القصيدة (Althogether) بدليل أن الخلل في هذا الجمع جاء عن طريق حذف مقطع الناقة كما ورد في الترجمة والاعتراض. وبهذا لم يعد هناك وجه للاعتراض.

هـ/2: النص الخامس ص (473):

الترجمة: «وبهذه اللمسة الأخيرة التي أضافها شعراء البلاط الأموي إلى القصيدة، يغدو الانتقال من «قصيدة القبيلة» إلى «قصيدة البلاط» كاملاً. ولم يعد هناك من شك أيضاً في أن هذا الشكل هو الذي كان قد وصفه ابن قتيبة. إن قوله الذي اقتبسناه سابقاً يتناسب تماماً والرحيل الأموي في حالته الوصفية. ومن الواضح أكثر أن الوصف القبلي والرحيل الأموي يشكلان موضوعين مختلفين في المحتوى والمهمة. ومن الممكن الإتيان بحجة أخرى تؤيد ما نذهب إليه من خلال فحص وصف ابن قتيبة نفسه للنسيب الذي يلائمه النوع الأول رقم (1).

الاعتراض: لم يترجم النص في الاعتراض، ولكن الاعتراض وقع على

كلمات ترجمت بالمعنى لا بحرفية الدلالة المعجمية مثل كلمة transformation التي تعني معجمياً (التحول إلى) فقد اعترض على ترجمتها (الانتقال كاملاً إلى) وعبارة tribal ode التي تعني (القصيدة القبلية) اعترض على ترجمتها: (قصيدة القبيلة). وهكذا. لكن الأهم من الاعتراض هو القول التالي:

«يترجم» وصف ابن قتيبة للنسيب الذي يلائمه النوع الأول رقم (1)، وهي ترجمة تفسد الفكرة إفساداً؛ إذ يتحول فيها ضمير المتكلم المفرد (i) أي (أنا) إلى رقم (1) ويهمل ما بعده. والمؤلفة تشير إلى وصف ابن قتيبة للنسيب، وأنها اقتبست أجزاء مناسبة لبحثها من هذا الوصف».

التوضيح: هل يعقل أن مترجماً يتصدى لترجمة بحث بهذا الحجم، وهذه المعلومات الرصينة أن يخطئ بترجمة «ضمير المتكلم (i) أي أنا إلى الرقم (1)؟؟!!» كما صور الاعتراض ذلك!!.

المسألة برمتها ترتد إلى كلام سابق؛ فابن قتيبة - كما بينت المؤلفة - بنى وصفه لقصيدة المديح من ثلاثة أنواع:

1 - النسيب، وهو النوع الأول. 2 - رحلة الشاعر وهي النوع الثاني. 3 - الغرض الرئيس (المديح) وهو النوع الثالث، وحين جاءت في النص المترجم على ذكر النسيب وما يلائمه، ذكرت الترجمة: «يلائمه النوع الأول رقم (1)». كيف يمكن أن يغيب هذا عن منصف قرأ البحث بكامله واستوعبه؟؟!!.

و/2: النص السادس ص (474):

الترجمة: «فبلاشير في كل مكان من كتابه: «تاريخ الأدب العربي» يعبر عن وجهة النظر القائلة بأن قصائد ما قبل الإسلام قد حرفت أو عدلت في فترة روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء على ذكرها ابن قتيبة. نستطيع القول، ونحن متأكدون: إن افتراضه لم يكن

له أساس في عموم ذلك الشعر، وإذا كان موجوداً فهو محصور في حالات خاصة. وبناء على ما تأسس للتو، فإن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة، تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر، وهي مرحلة التطور السابقة التي استفادت منها بالتدريج القصيدة الأموية في انبثاقها. إذا كان هذا صحيحاً فإن قصيدة ما قبل الإسلام يجب أن تكون موثوقة الشكل صحيحة».

الاعتراض: اعترض على ترجمة elswhere على أساس أنها تعني: (في مكان آخر) وليس (في كل مكان) كما ورد في الترجمة. والاعتراض صحيح ومقبول. واعترض على كلمة stylized على أنها تعني (أُسلبت) أي جعل أسلوبها مماثلاً لأسلوب معين وليس (حرفت أو عدلت روايتها بما يتناسب والقصيدة النظامية التي جاء ابن قتيبة على ذكرها) والاعتراض غير مقبول لأن الترجمة تقيدت بالسياق وتصرفت في الأسلوب دون أن تؤثر على مؤدى اللغة الأصلية. وهذا هو شأن هذه الترجمة في كل مكان من البحث، خصوصاً إذا عرفنا أن «الأسلوب المعين» في الاعتراض هو أسلوب «القصيدة النظامية» في الترجمة. واعترض على ترجمة الجملة الإنجليزية: *The pre-Islamic Qasuda Or tribal ode constitutes a different type of poem.*

ففي الترجمة: «إن قصيدة ما قبل الإسلام، أو قصيدة القبيلة تشكلت من أنواع مختلفة من الشعر». وفي الاعتراض: «إن قصيدة ما قبل الإسلام، أي القصيدة القبلية تشكل نمطاً مختلفاً من الشعر».

التوضيح: لدى العودة إلى أصل النص الإنجليزي تبين لي أن الاعتراض صحيح وسليم، وأن الجملة فيه أصوب من جملة الترجمة.

د/2: النص السابع ص (475):

الترجمة: «وإذا ما قارنا نسبة الأنواع المختلفة من القصائد في هذا العصر بتلك التي في العصر الأموي».

الاعتراض: «إذا ما قارنا تكرار الأنماط الشعرية في العصر العباسي بتكرار تلك التي في العصر الأموي».

الاعتراض غير صحيح؛ فالمقارنة المشار إليها في جدول خاص يبين النسب المئوية المختلفة لتكرار القصائد وليس أي نمط شعري كما جاء في الاعتراض، بدليل اعتمادها على احتساب القصائد ذات الأبيات العشرة فقط في المقارنة: *"Only poems exceeding ten verses have been considered"* لاحظ استخدام المؤلفة لكلمة (Poems) أي قصائد.

ثالثاً: ما يجوز وما لا يجوز في لغة الاختلاف:

كان الاتفاق بين الترجمة والاعتراض أكثر بكثير من الاختلاف إذا اعتمدنا الحفاظ على روح النص واعترفنا بإمكانية الاختلاف في الأسلوب اللغوي المؤدي إلى ذلك، وتأسيساً على هذا فإن درجة الاختلاف في المختلف عليه بسيطة جداً، وهذا يؤكد صحة عموم الترجمة ويتطابق مع حكم المؤلفة نفسها الذي أكدته في رسالتها السابقة الذكر.

وعليه فإن هذا الاتفاق الكثير والاختلاف القليل - بغض النظر عما يميل من الترجمة أو الاعتراض إلى الخطأ أو الصواب - ليس مسوغاً أبداً لأن يخرج الحوار عن حدود اللغة العلمية الصارمة واللائقة إلى لغة التهكم والتجريح والاستفزاز كالذي ورد في لغة الاعتراض مما أثبت قليله وغضضت الطرف عن كثيره، بل إنني وجدت لزاماً عليّ أن أصمت دونه، فلا أذكره أو أشير إليه إكراماً للذكرى الطيبة التي نحملها جميعاً في قسم اللغة العربية وآدابها بخاصة، وفي جامعة اليرموك بعامة لزميلنا المرحوم الأستاذ الدكتور خليل أبو رحمة، الذي

افتقدناه وهو في كامل عطائه، فمن شاقته أو تشوقه مثل تلك اللغة فليرجع إليها في مكانها من مقال الاعتراض المذكور في الجزء السادس عشر من مجلة (جذور) الغراء.

رحم الله أبا محمد فقد كان نعم الأستاذ الجامعي المخلص في عمله، الجاد في بحثه، المتمكن من عمله، المفيد لطلبته الذين علمهم أو دربهم، أو أشرف على رسائلهم، أو ناقشهم فيها على مدى أكثر من عشرين عاماً: مدة عمله في جامعة اليرموك، وجامعات أخرى في الوطن العربي الكبير.

﴿ربنا أفرغ علينا صبراً وتوفنا مسلمين﴾



FREIE UNIVERSITÄT BERLIN
Fachbereich Altertumswissenschaften (FB 14)
Institut für Indogermanistik und Orientalistik (WE 2)

FU | BERLIN

Dear Professor Rabba'i,

first I have to apologize for sending my comments on your translations with delay. The reason is that I moved from Saarbrücken to Berlin in October, an undertaking which took months of preparation and even now consumes a lot of time. But finally I have been able to go through the two articles and to compare the Arabic with the English version. I must congratulate you on the very clear rendering of my English. I enjoyed reading both articles in Arabic, and although I do not regard myself as a judge on Arabic style, I got the impression that the translations are excellent. Thank you again for devoting your time to this task.

(أهنئك على الترجمة الواضحة للغتي الإنجليزية ، ولقد استمتعت بقراءة المقالتين بالعربية، وعلى الرغم من أنني لا أعتبر نفسي حكماً على أسلوب العربية، إلا أنه تولد لدي انطباع بأن الترجمة ممتازة. أشكرك ثانية لتكريس جهدك لهذه المهمة).

شعرية التلقي
من خلال كتب
الاختيار



عبدالقادر بقشي

مقدمة

تسعى هذه المداخلة إلى كشف الدور الذي يقوم به المتلقي في كتب الاختيار لتحقيق أدبية النصوص وشعريتها، مستفيدة في ذلك مما أنجزته نظرية التلقي في الدراسات النقدية الحديثة، إذ استطاعت هذه النظرية أن تركز على المتلقي، وتحقق حواراً مع المعرفة التاريخية والجمالية التي تنطلق من سلطة المؤلف والنص وتصدف عن سلطة القارئ. وكأن عمل هذا الأخير في تصورها لا يعدو أن يكون مجرد عامل سلبي ينحصر في رد الفعل المحدد سلفاً. والحال أن مهمته تتجاوز ذلك إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، لأنه «لا يمكن تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون المشاركة الحية لأولئك الذين وجه إليهم...»[1]. من هنا فإن الشيء الأساسي في قراءة أي نص أدبي هو هذا التفاعل بين بنيته اللغوية ومتلقيه أي بين قطبه الفني الذي هو نص المؤلف وقطبه الجمالي المتمثل في الإدراك الجمالي الذي يحققه القارئ[2]. بالإضافة إلى أن تلقي هذا النص من قبل قرائه الأوائل يستطيع من جهة أخرى أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليكون عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد أهميته التاريخية وتبين مكانته الفنية ضمن التراتب الجمالي[3]. ولعل من شأن هذا أن يعيد الاعتبار للوظيفة التاريخية للمتلقي التي دأب مؤرخو الأدب على تناسيها في كل كتابة تاريخية[4]. وأحسب

أن البحث في الاختيار الفني يستمد مشروعيته من هذا التصور الجديد لشعرية النص وتاريخيته والذي يؤمن بتفاعل جميع مكونات التواصل الأدبي: المؤلف والنص والمتلقي والخارج النصي.

1 - المُتخيِّرُ باعتباره متلقياً ناقداً:

يعد الاختيار الفني من المباحث الهامة التي تتصل بتلقي الشعر اتصالاً وثيقاً، فهو ذلك العمل النقدي الذي تقوم به الذات المتخيرة لتحيين النصوص التي تتفاعل معها وكشف أدبيتها ورصد بلاغتها. فالاختيار بهذا المعنى يسمح بوجود حوار بين المُتخيِّرُ ونصوصه المختارة أي بين المتلقي والنتاج الأدبي. وهذا هو «المجال الحقيقي للنقد الأدبي»[5]. يقول هانس روبير ياوس في هذا السياق: «إن تاريخ الأدب عملية متوالية من التلقي والإنتاج الجماليين عملية تتحقق في تحيين النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب الذي يُدفع بدوره إلى الكتابة»[6].

فالناقد حسب «ياوس» يشكل جزءاً «من مكونات التلقي الأدبي بل هو عمادها، والمتخير ناقد حتى وإن وقع في أقصى حدود النقد التي تفصله عن القراءة العادية»[7]. فهو متلق همه البحث عن القيم الفنية الجيدة والنصوص الشعرية النموذجية التي تستحق الاختيار وتُجيب عن أسئلة عصره الفنية والفكرية والأخلاقية. لكن السؤال الذي يطرح هنا هو: متى يستحق نص ما أن يُصبح نصّاً نموذجياً بحيث يستطيع أن يستهوي الناقد المتخير فيختاره وينتقيه من بين النصوص الأخرى المشكلة لذخيرته الفنية؟ أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منا أولاً معرفة مفهوم النموذج الفني في التقاليد النقدية.

2 - مفهوم النموذج الفني:

يمكننا القول: إن النص النموذج هو «ذلك النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة»[8] ومعنى هذا الكلام «أن النموذج الفني لا يمكن أن يكتسب صيغته الجمالية وبعده وامتداده التاريخي إلا إذا تجرد من عنصر الزمن وأصبح قادراً على أن يفسر في ضوء بنيات مركزية من فترات تاريخية مختلفة، فكان نمذجة لحيوات متعددة، وانبثق عنها رد فعل مضاعف»[9].

إن النص الفني النموذج، وفق الاعتبار السابق هو ذلك «النص المفتوح» بتعبير إيكو بمعنى ذلك النص الذي يستطيع بفعل طاقاته الفنية أن يخترق الزمان والمكان بكل أبعادهما، ويثير قراءات مختلفة باختلاف القراء والمتلقي ويجيب عن أسئلة عصورهم المتنوعة. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للنص النموذج فما هي الوسائل الفنية التي ستسعف الناقد المتخير في معرفته وتمييزه عن غيره؟

3 - بلاغة الاختيار الشعري:

يبدو أن معرفة النص النموذج المعرفة النقدية الصحيحة التي تمكن الناقد المتخير من اختياره ليست ترفاً فنياً كما قد يظن؛ بل هي عمل بلاغي ونقدي صعب مرامه. ولذلك قال ابن عبد ربه «إن اختيار الكلام أصعب من تأليفه»[10] وأشار أبو هلال العسكري إلى «أن اختيار الرجل قطعة من عقله»[11]. فالاختيار الفني، إذا، يتطلب ذائقة شعرية مصقولة وذوقاً شعرياً مبنياً وتمرساً نقدياً بالنصوص بحيث يستطيع تمييز جيدها من رديئها. ولهذا استبعد الخطاب النقدي العربي القديم كل الاعتبارات التي لا تمت إلى أدبية النص بصلة في

اختيار الشعر والحكم عليه، كما أخبرنا بذلك ابن سنان الخفاجي حيث قال «يذهب كثير ممن يختار الشعر إلى تفضيل ما يوافق طباعَهُ وغرضهُ، ويذهب قومٌ إلى اختيار ما لم يتداول منه حتى يكون للوحشي الذي لم يشتهر مزية عندهم على المعروف المحفوظ ويخالفهم آخرون فيختارون سائر الشعر على خامله، ومشهورَهُ على مهجُوره، ويستحسن قوم الشعر لأجل قائله فيختارون أشعار السادة والأشراف ورؤساء الحروب ومن يوافقهم في النحلة والمذهب ويمت إليهم بالمودة والنسب وهذه كلها أقوال صادرة عن الهوى...»(12).

إن الاختيار بناءً على ما سبق، عملية نقدية تروم استكناه الفعل الجمالي الكامن في الأشعار المختارة واستجلائه بواسطة الوسائل البلاغية والأسلوبية المسعفة لذلك. ذلك أن «المؤلف لا يستحق اسم الاختيار إلا إذا ضم قطعاً من الشعر مستخرجة من كمية كبيرة وتكون القيمة الجمالية للمختار مخالفة للمتروك، فدور المتخير أن يأخذ الجيد ويترك الباقي جانباً»(13) وهذه مهمة تتطلب ناقداً متمكناً من عيار القاضي الجرجاني والآمدي وعبدالقاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي وغيرهم الذين أبانوا عن معرفة بالكلام الشعري، وقدرة على تمييز جيده من رديئه.

4 - اتجاهات الاختيار الشعري:

رغم ما تقتضيه الممارسة الاختيارية من أخذ الجيد من الكلام الشعري وترك سواه، فإنه يمكن أن نميز في تاريخ الاختيار الشعري العربي بين اتجاهين اثنين(14):

الأول: ويهتم باختيار النصوص الوافية والكاملة بغية توثيقها والحفاظ عليها من الضياع. وتقريبها من الناشئة. ونجد نموذجاً لهذا

الاتجاه في المفضليات كما هي عند المفضل الضبي والأصمعيات كما هي عند الأصمعي.

الثاني: وهمه اختيار المقطعات والبحث عن القيم الباقية فنية ومضمونية معتبراً في ذلك الأسس البلاغية والنصية. ويمثل هذا الاتجاه أبو تمام الطائي في مختاره الحماسة كما يبين ذلك المرزوقي بقوله: «إن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته...»[15]. وإذا كان هذا الأمر يبين أن ممارسة الشعر ونقده مرتبطة باختيار النص الجيد وترك ما هو دون ذلك، فإن هناك أسئلة تبدو في أفق هذا الحديث منها: ما الذي يجعل نصاً ما أجود من نص آخر؟ وما هي مواصفات الجودة الفنية؟ ولماذا يختلف النقاد المتخيرون في تلقيهم للنصوص المختارة؟

تلك أسئلة بلاغية أثارها اختيار أبي تمام في ذهن المرزوقي الشارح[16] وأرقت البلاغيين قديماً والأسلوبيين والشعريين حديثاً. وسنتخذ منها منطلقاً لطرح أسئلة جديدة حول بعض كتب الاختيار في المشهد النقدي بالمغرب والأندلس وسنقتصر من هذه الكتب على:

* **التشبيهات من أشعار أهل الأندلس**، لأبي عبدالله بن الكتاني الطبيب (420هـ).
* **البديع في وصف الربيع**، لأبي الوليد إسماعيل بن عامر الحميري (440هـ)، نشر وتحصحيح هنري بيرس، طبعة جديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة 1410هـ/1989م.
* **الحماسة المغربية مختصر كتاب «صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب»**، لأبي العباس الجراوي التادلي (629هـ) تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان، دار الفكر، دمشق - سورية.

* **المطرب من أشعار المغرب**، لابن دحية الكلبي (633هـ)، تحقيق: الأبياري إبراهيم، وحامد عبدالمجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه طه حسين، دار العلم للجميع، بيروت - لبنان.
* **رايات المُبَرِّزين وغايات المُمَيَّزين**، ابن سعيد المغربي (673هـ)، تحقيق: محمد رضوان الداية، ط 1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر 1987.
* **السحر والشعر**، للسان الدين بن الخطيب (776هـ)، تحقيق: محمد مفتاح.

ولعل ما يجمع بين هذه الكتب أنها اعتمدت مقاييس بلاغية وفنية في اختيارها للأشعار، فضلاً عن أنها تلخص إلى حد ما طبيعة الانفعال الجمالي الذي كان يبديه كل ناقد مُتَخيِّر إزاء جماليتها وفي عصور أدبية مختلفة من القرن الهجري الخامس إلى القرن الهجري الثامن، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن الشرائط الفنية والبلاغية المعتبرة عند النقاد المتخيرين وطبيعة الاختيارات لديهم ومضامينها، وكذا الكيفية التي تلقوا بها نصوصهم المختارة، ونوعية الأسئلة التي كانت تؤرقهم في تلقيهم للأشعار.

5 - أسس الاختيار وأسئلة التلقي:

لم يقف عمل المُتخيِّرين عند حدود إبداء الدهشة والانفعال إزاء القطع أو الأبيات الشعرية المختارة، بل تجاوز ذلك إلى اكتشاف الفعالية الجمالية التي تنطوي عليها في إطار قراءة بلاغية مبررة تستند إلى مقاييس فنية متفاعلة حاولنا إجمالها في:

الصورة التشبيهية بكل مستوياتها، والغرابة الفنية، والتناص البليغ أو التوليد، والخيال الشعري، والغرض الفني.

والملاحظة العامة التي ينبغي تسجيلها هنا أن كتب الاختيار المدروسة تختلف حسب طبيعة المكون أو المكونات الفنية المعتبرة في انتقاء الأشعار والتمييز بينها، كما تتباين حسب نوعية السؤال البلاغي الذي يؤرق الناقد المتخير في عصره.

1 - 5 - الاختيار وسؤال الصورة التشبيهية:

يدخل هذا السؤال ضمن انشغال النقاد المتخيِّرين بالصورة البلاغية عامة، والصورة التشبيهية خاصة، وينجلي هذا في معظم كتب الاختيار المدروسة إلا أنه أبين وأغلب على كتاب «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» للكتاني، وكتاب البديع في وصف الربيع للحميري. وهما مصنفان يشتركان في أمرين اثنين:

الأول: أن التشبيه هو المكون الفني المعتبر لدى الناقدين في انتخاب الأشعار والتمييز بينهما كما يكشف عن ذلك عنوان كتاب الكتاني «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» وكما صرح بذلك الحميري بقوله: «... وتأمل أيها الناظر في كتابي تأمل اليقظ المتقد تر أغرب التشبيهات وأعجب الصفات وأبرع الأبيات وأبدع الكلمات...»[17]. والملاحظ أن هذا الاهتمام بعنصر التشبيه يعد في حقيقته جزءاً من عناية «الشعر الأندلسي بالصورة في دور مبكر من تاريخه حتى أصبح طلب الصورة فيه غاية كبرى...»[18].

الثاني: أنهما يمثلان ذلك الاتجاه الفني المستمد لكل مقوماته من سؤال المفاخرة الذي استبد بالفكر الأدبي بالأندلس إبان القرون الخامس والسادس والسابع. وذلك ببيان محاسنه وخصوصياته وعرض المجالات الفنية الكبرى التي اتصلت بها ملكة التصوير عند المبدعين الأندلسيين. يشهد لهذا أن كلاً من الكتاني والحميري اقتصرا في اختياراتهما على ما أبدعه الأندلسيون من أصناف التشبيهات وأبدع الأوصاف مستعينين بذلك عن أشعار أهل المشرق. وقد عبر الحميري

عن هذه النزعة بشكل واضح فقال: «فلما رأيت ذلك جمعتُ هذا الكتاب مضمناً ذلك الباب «يقصد وصف الربيع» ولست أودعه إلا ما ذكر أهل الأندلس خاصة في هذا المعنى إذ أوصافهم لم تتكرر على الأسماع ولأكثر امتزاجها بالطباع فترددها شيقة وترودها نقية (...) وأما أشعار المشرق فقد كثر الوقوف عليها والنظر إليها حتى ما تميل نحوها النفوس ولا يروقها منها العِلْقُ النفيس، مع أني استغني عنها ولا أحوج إليها بما أذكره الأندلسيين من النثر المبتدع والنظم المخترع وأكثر ذلك لأهل عصري إذ لم تغب نوادرهم عن ذكري...»[19] وقد كان من نتائج هذه النزعة التفاخرية التي عبر عنها الحميري أن قادته إلى المقارنة بين المشارقة والأندلسيين في وصف الربيع فقال: «... لكن أهل المشرق على تأليفهم لأشعارهم وتثقيفهم لأخبارهم منذ تكلمت العرب بكلامها وشغلت بنثرها ونظامها إلى هلم جرا، لا يجدون لأنفسهم من التشبيهات في هذه الموصوفات ما وجدته لأهل بلدي (...) ولو تأخروا عن إدراك المشرقيين في كل نحو وغرض وتقهقروا عن لحاقه في كل جوهر وغرض لكانوا أحقاء بالتأخر وأحرياء بالتقهقر، فكيف يرى فضلهم وقد سبقوا في أحسن المعاني مجتلىً وأطيبها مجتنى وهو الباب الذي تضمنه هذا الكتاب فلهم فيه من الاختراع الفائق والابتداع الرائق وحسن التمثيل والتشبيه ما لا يقوم أولئك مقامهم فيه»[20].

ورغم هذين الأمرين اللذين اشترك فيهما الكتاني والحميري، فإنهما يختلفان في نوعية القراءة البلاغية التي قام بها كل واحد منهما. فإذا كان الكتاني قد اكتفى باختيار المقطعات الشعرية التي تتضمن عنصر التشبيه دون تفسيرها وتحليلها، فإن أبا عامر الحميري جمع بين المقطعات والمقصدات وأبان عن رؤية تحليلية للأشعار وذلك من خلال إصدار أحكام فنية عامة حيناً ومفصلة حيناً آخر. ولئن كانت هذه الأحكام تشبه إلى حد ما تلك التي ميزت الخطاب النقدي العربي

في طفولته، فهي على الأقل استطاعت أن تتجاوز انطباعية الكتاني وتبرز وظيفة الأساليب التشبيهية في إغناء جمالية الأشعار المختارة، واستجلاء بلاغتها. ويمكن أن نمثل لهذا بتحليله النصي لأبيات من الشعر وصف فيها ذو الوزارتين القاضي الجليل النيلوفر إذ يقول: «وله أعزَّهُ الله - يصفه - أي النيلوفر بوصفين غريبين وشبهه بتشبيهين غريبين في قطعة واحدة هي: (رجز):

كأنما النَّيلوفَرُ المستَحْسَنُ ... الغَضُّ البَهِجْ
مقلةُ خودٍ مُلئت ... سحْراً وغُنْجاً ودَعَجْ
أو خاتمٍ من فِضَّةٍ ... وفَصُّهُ من السَّبَجْ[21]

شبه - أي النيلوفر - في البيت الثاني بالعين في السواد الذي بين بياضه، وهو أولى بهذا التشبيه وأحق أن يُصاغ فيه كل ما شبه بالعين من البهار وغيره الذي لا سواد فيه يؤيد حقيقة تشبيهه وينصر صحة تشبيهه. ومثل هذا التشبيه المعدوم الشبه والتمثيل المنقطع المثيل لو وقع لمشتاق لصناعة الشعر عاكف على صناعة النظم مجهد نفسه فيها معان لمعانيها لاستغرب غاية الاستغراب، واستعجب نهاية الاستعجاب، فكيف ترى فضله وتعاين نبله وهو لا يعاني هذا ولا يتفرغ له»[22].

فجمالية هذه الأبيات في تصور «الحِميري» إنما تعود إلى حذق صاحبها في وصف «النيلوفر» بوصفين غريبين وتشبيهه بتشبيهين عجيبين أثار استغراب المتلقي واستعجابه. وهذا يبين أن مفهوم «الأدبية» مرتبط عنده بسؤال الغرابة الفنية الذي استبد بالتصور النقدي لباقي النقاد المتخيِّرين.

2 - 5 - الاختيار وسؤال الغرابة الفنية:

يعتبر مفهوم الغرابة من أهم الأسئلة البلاغية التي ميزت التفكير

النقدي للمتخيرين في كتبهم الاختيارية. وهو «مفهوم قديم وذو أهمية كبيرة في الرؤية البلاغية العربية سواء في المستوى السيميائي العام أو في المستوى الشعري الخاص»[23]، وتعود استعمالاته الأولى إلى سهل بن هارون الذي قال: «إن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع... والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد»[24].

وقد تجاوز مفهوم الغرابة هذا المستوى العام الذي صاحب نشأته وارتبط بما هو فني صرف، فأصبح يراد به تصوير المعاني الشعرية تصويراً بلاغياً بشكل يجعل الشاعر مبتكراً لها ومخترعاً[25]، فيثير بذلك إعجاب المتلقي واستغرابه. وبهذه الدلالة صار أساساً فنياً ومعياراً بلاغياً يحتكم إليه النقاد عموماً في تصورهم لأدبية النصوص وشعريتها[26]، وربما تحول عند النقاد المتخيرين في المغرب والأندلس إلى مبدأ بلاغي يعاد إليه في كل عملية اختيار فنية، وفي كل العصور الأدبية. فقد اكتفى الحميري، وهو من مُتخيِّري القرن الهجري الخامس، في كتابه «البديع» بجمع غرائب الأندلسيين ونوادرهم في التشبيه[27]. وأشار أبو العباس الجراوي في حماسته إلى أن كتابه «صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب» وإن كان فيه بعض الطول «فإنه بما اشتمل عليه من غرائب المنظوم وعجائبه غير مملول»[28]. كما أن ابن سعيد المغربي في كتابه «المرقصات والمطربات» قسم الشعر إلى خمس طبقات مرقص ومطرب ومقبول ومسموع ومتروك واقتصر في اختياراته من الطبقات المذكورة على «ما كان من طبقتي المرقص والمطرب وكلاهما دائر على غوص الفكرة وإثارة المعاني واختراعها»[29]. وكان هذا التوجه الفني هو مدار كتابه رايات المُبرِّزين وغايات المُميَّزين الذي ساق فيه «من غرائب شعر المغرب ما كان معناه أرق من النسيم ولفظه أحسن من الوجه الوسيم...»[30].

ولم يتخلف ابن دحية الكلبي في كتابه «المطرب» عن معانقة الأبعاد الفنية لمفهوم الغرابة، بل اختار من الأشعار «ما يطرب من الغزل والنسيب والوصف والتشبيب إلى غير ذلك من مستطرفات التشبيهات المستعذبة، ومبتكرات بدائع بدائه الخواطر المستغربة ولمح سير ملوك المغرب، وصلح أخبار أدبائه، ورقيق معاني كتابه وجزل ألفاظ خطبائه...»[31].

أما لسان الدين بن الخطيب فقد ربط مبدأ الغرابة بالمتلقي، واتخذه فاصلاً بين ضربين من الشعر. فالضرب الأول هو اللون الذي يجنح فيه قائله إلى ألوان من البيان وضرب من البلاغة كالتشبيه والتمثيل والاستعارة والتخييل والمحاكاة وغير ذلك مما يسحر القارئ ويجلب المتلقي حتى يتبدى له الواقع خيالاً والخيال واقعاً. والضرب الثاني وهو أقل درجة في التأثير من الضرب الأول لأنه قعد عنه ولم يجاره في غريب التشبيهات وعجيب الاستعارات، ولطيف المعاني، إذ لا غوص فيه ولا اختراع ولا ابتداع. وهذا اللون من الشعر هو الشعر عند لسان الدين بن الخطيب شعر «تستحسنه العرب وترتضيه ويوجبه لسانه وتقتضيه»[32]. وقد يبدو لسان الدين بن الخطيب من خلال ما صرح به نظرياً، رائداً في تصوره «لأدبية» النصوص المختارة وجودتها، إذ ربط مفهوم الغرابة بالتشبيه والاستعارة والتخييل والمحاكاة وغيرها من مكونات اللغة الشعرية ووصل ذلك بالمتلقي، لكنه مع ذلك لم يستطع في تلقيه للاختيارات الشعرية أن ينزاح عن ذوق المتخيرين السابقين عليه، بل عمل على تصريفه والحفاظ على مرتكزاته الفنية. وتأثره بابن سعيد في كتابه «المرقصات والمطربات» واضح كل الوضوح كما صرح بذلك هو نفسه في كتابه «نفاضة الجراب» إذ قال: «وصدر عني مجموع يشتمل على الأناشيد التي تحصلت لي تضمن ضربي المطرب والمرقص... وسميته السحر

والشعر »[33] فقوله تضمن المطرب والمرقص دليل واضح على تبنيه لمنهج ابن سعيد النقدي حول مقاييس الجودة الفنية والقائم على طلب المعنى الغريب والبديع. وقد امتد هذا التأثر المنهجي فشمل مضامين الاختيار الفني لدى الناقدين المتخيرين؛ ذلك أن بعض النصوص المختارة التي أوردها ابن سعيد المغربي ضمن باب المرقص من الشعر[34] هي نفسها التي أدخلها ابن الخطيب في باب ضرب السحر[35]. وهذا ما يؤكد أن لسان الدين بن الخطيب استفاد من القراءات النقدية السابقة عليه، باعتباره خاتمة أهل الأدب والنقد في الأفق الأندلسي و«ظل موجهاً في كتابه السحر والشعر بذوق من سبقه»[36] والمتمثل في «تفضيل الشعر الجيد في المعاني الغريبة والصور المبتكرة والتشبيهات العقم»[37]. الأمر الذي يبين أن مبدأ الغرابة الفنية شكل عند جميع النقاد المتخيِّرين معياراً فنياً به تقاس جودة الأشعار المختارة. لكن السؤال الذي قد يطرح هو: ما هي دواعي هذا الاهتمام بمبدأ الغرابة الفنية؟ وما هي الخلفيات المعرفية التي تحكمت في استعمالاته الفنية لدى كل ناقد متخير؟ وما هي أشكال تداوله عند النقاد المتخيِّرين؟

1 - 2 - 5 - الغرابة وسؤال المفاخرة:

لا يمكن في تقديرنا فصل حرص الأندلسيين على التمسك بمبدأ الغرابة وسؤال المفاخرة الذي استبد بالفكر الأدبي بالأندلس. وهو مسلك فني انجلى في القرن الهجري الخامس، وكما رأينا سابقاً عند أبي الوليد الحميري الذي اتخذ من الغرابة والبديع وسيلة فنية لإبراز تفوق الأندلسيين ونبوغهم في وصف المظاهر الجميلة للطبيعة الأندلسية. وقد نبه على هذا في مقدمة مختاره الشعري حيث دعى متأمله ليرى ما اشتمل عليه من أغرب التشبيهات وأعجب الصفات. وزاد هذا الأمر وضوحاً في منجزه النصي فأكثر من الكلام في

تشبيهات الأندلسيين العقيمة[38] والغريبة النادرة[39]، وتشبيهاتهم المستولية على غاية الكمال والصفات الرائعة والمستوفية لنهاية الجمال[40] وتشبيهاتهم السرية[41] وتمثيلاتهم البديعة[42]، كما أنه تحدث عن أوصافهم النادرة والمستغربة والغريبة[43] وعن معانيهم الدقيقة في الألفاظ الأنيقة[44]. وغيرها من القيم الفنية والأسلوبية التي بقدر ما تعكس شاعرية ناظميها وتملكهم لوسائل الإبداع، بقدر ما تجسد مقصدية الناقد المتخير المتمثلة في تخليد آثار الأندلسيين وجمعها ومفاخرة المشارقة بها. وهذا ما وجهه إلى نهج مسلك تحليلي أبان فيه عن متلق ناقد وقارئ متخير لا يقف عند حدود الانفعال بالنصوص المختارة بل تجاوز ذلك إلى التفاعل مع مكوناته الفنية من خلال ملء مناطق اللاتحديد فيها ورتق فجواتها وخرومها وبياضاتها.

ولا نعدم وجود امتدادات تاريخية لهذا البعد التفاخري الذي طبع مفهوم الغرابة كما يتضح عند ابن دحية الكلبي في كتابه «المطرب» وابن سعيد المغربي في مختاراته المرقصات والمطربات ورايات المبرِّزين وغايات المميِّزين والمغرب في حلى المغرب اللذين أبانا عن نزعة تفاخرية تستمد قوتها من سؤال المفاخرة الذي استمر فاعلاً في المراحل المتأخرة من تاريخ الشعر العربي بالأندلس.

2 - 2 - 5 - الغرابة والغرض الشعري:

يعكس هذا النوع الفرعي شكلاً مهماً من أشكال تداول الغرابة عند النقاد المتخيرين. إذ تم الجمع بين أبعاده الفنية والاختيار من زاوية الغرض الشعري. وهو توجه فني عام في كتب الاختيار المدروسة. ويبقى الفرق بين المتخيِّرين في نوعية الأغراض المتناولة أو المختارة. وسنميز في هذا الإطار بين توجهين:

الأول: الاختيار وما يطرب ويرقص من الأشعار[45]: خص ابن دحية الكلبي كتابه «المطرب من أشعار أهل المغرب» لما يطرب من

الأشعار الأندلسية في الغزل والنسيب والوصف والتشبيب وهي موضوعات شعرية تحيلنا على تلك الرؤية الطربية التي هي جزء لا يتجزأ من البذخ والترف اللذين عرفتهما الحضارة الأندلسية في مراحلها الذهبية. واستمر هذا التوجه فاعلاً عند ابن سعيد المغربي من خلال كتابه المرقصات والمطربات الذي لم يقتصر على الأشعار الأندلسية فقط بل ضم إليها كل ما يرقص ويطرب من الشعر العربي عامة وفي معظم الأغراض الشعرية المعروفة.

الثاني: الاختيار من زاوية الغرض عامة: ونجد نموذجاً لهذا الاتجاه الفني عند أبي العباس الجراوي من خلال كتابه «الحماسة المغربية» الذي اختصر فيه كتابه «صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب» وهو مصنف في مختار الشعر كما توحي بذلك مكونات عتبته النصية «الصفوة» و«النخبة». وهو مجموع نفيس «ومليح أحسن في اختياره كل الإحسان»[46] كما يقول ابن خلكان في وفيات الأعيان. وهو فوق ذلك نموذج من المصنفات التي سار فيها صاحبها على منوال كتاب الحماسة لأبي تمام الطائي: ولعل نفاسة هذا الكتاب تعود في تصورنا إلى جانبين:

الجانب المنهجي: إذ جمع فيه ما هو غريب من المنظوم وعجيب وبمقتضى ذلك سار ينتقي من القصيدة الواحدة الأبيات التي تنسجم ومواد كتابه؛ وقد يتصرف المصنف أحياناً في ترتيب الأبيات المختارة وخصوصاً في مختاراته من الشعر المحدث - الشعراء العباسيين - «وكأنه يعيد بناء القصيدة في أبياتها المختارة بناءً جديداً، بحيث لا يشعر القارئ باختلاف أو انقطاع أو تشتت، وهو ملمح لم أعرفه عند مصنف آخر فيما يختاره من أشعار الشعراء»[47].

الجانب التغريضي: جعل الناقد اختياره الفني وفق الأغراض الشعرية التالية: المدح ويضم مدح النبي عليه الصلاة والسلام والمديح

السياسي، والمراثي والنسيب، والأوصاف والأمثال والحكم والملح وذم النقائض والزهد ثم المواعظ. وقد جمع في هذه الأغراض بين المقطعات والقصائد ورتبها ترتيباً زمانياً. وغالباً ما كان يبدأ بشعراء المشرق ثم شعراء المغرب والأندلس. ولم يورد ضمن هذه الأبواب والأغراض شيئاً من شعر عدا أبيات مفردة في خطبة مصنفة. **ويلاحظ أن أبا العباس الجراوي وإن كان لا يذيل اختياراته بأحكام نقدية تبرز حدود غرابتها فإنه استطاع أن يجمع بين القراءة التغريضية والفنية في ربقة واحدة**[48]. إذ اشترط في الأشعار أن تكون مناسبة للغرض الذي فيه القول، وأن تكون غريبة وعجيبة من الناحية الفنية. ونظير هذا المنحى نجده عند لسان الدين بن الخطيب الذي قال: «وصدر عني مجموع يشتمل على الأناشيد التي تحصلت لي متلقاة ومنتزعة لم يعثر على مثله في حسن الاختيار. تضمن ضربي المطرب والمرقص وتقدمه كلام علمي في الشعر وسميته «السحر والشعر» مرتباً على الأغراض»[49]، فقد رتب أشعاره وأناشيده المنتخبة وفق الغرض الشعري، وميز بينها من خلال مقياس بلاغي. إذ قسم الشعر إلى شعر ساحر وشعر عادي، وبذلك تمكن من الجمع بين ما هو غرضي وفني شأنه في هذا شأن أبي العباس الجراوي الذي سبقه. وهما بهذا الفعل الفني إنما يجسدان نموذجاً من التلقي في محاصرة أدبية النصوص وبلاغتها. ومؤداه «أن قيمة الشعر لا تتعلق بالغرض الذي فيه القول (فحسب) بل بطريقة التعبير عنه، فالشعر إنما هو بناء لغوي خاص تنبع قيمته الجمالية من داخله لا من أي فكرة مجردة منه أو قيمة خارجة عنه. وقد كان نقادنا القدماء على وعي بهذه الحقيقة، فعلى الرغم من كثرة حديثهم عن أغراض الشعر فإن أحكامهم النقدية لم تكن في الأعم الأغلب تنصب (فقط) على الغرض لذاته، بل على الشكل الفني الذي يتحقق فيه»[50].

3 - 5 - الاختيار وسؤال التناص البليغ:

إذا كان حرص النقاد المتخيِّرين على التمسك بمبدأ الغرابة الفنية قد مكنهم من انتخاب الأشعار التي تضمن التشبيهات الغريبة والاستعارات العجيبة، فإنهم أضافوا إلى هذا المبدأ مبدءاً فنياً آخر متصلاً به ولا يقل عنه درجة يتمثل في التوليد، ومعناه «أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة»(51)، وهم بهذا الفعل الفني إنما يعبرون عن وعيهم العميق بأهمية التفاعل النصي في بناء نصوصهم الفنية. وقد اشترطوا في ذلك أن يحسن الشاعر التفاعل مع معاني غيره، وأن يتناص معها تناصاً بليغاً بحيث يستطيع أن يولد منها معان جديدة وأن يزيد فيها زيادات نصية وأسلوبية تضعها في حكم المخترع من المعاني والغريب[52]. فهذا أبو الوليد الحميري رغم كونه صرح في مشروعه النظري باقتصاره على إيراد التشبيهات الغريبة المخترعة، فإنه ساق في منجزه النصي كثيراً من المعاني المولدة التي عمد فيها بعض الشعراء إلى توظيف معاني غيرهم توظيفاً إبداعياً. بيان ذلك في قوله «وقال: أبو عبدالملك الطليق (...) يصف الورد والبهار في قصيد مشهور له لم يصنع بعده ولا قبله على عروضه وقافيته ما يوازيه جمالاً ويضاهيه كمالاً والوصف يعد صدر في سواه (رمل):

وكـأن الـورْدَ يـعـلـوهُ الـنّـدَى   وَجْنَـةُ المعْشُوقِ تَنْدَى عَرَقاً
يـتـفـقّـى عَـنْ بـهَـار فـاقِـعٍ   خِلْـتَـهُ بـالـورْدِ يـطـوي وَمَقـاً

تشبيه الورْد بوجنة المعشوق كثير إلا أنه أغرب بزيادة الندى ومقابلته بالعرق...»[53] فقوله: «تشبيه الورد... إلا أنه أغرب بزيادة» دليل بين على جعله للتوليد أو التناص البليغ في حكم الغرابة الفنية التي كلما توافرت مظاهرها وتجلياتها البلاغية في أي نص أو قطعة من الشعر حظيت بالاختيار.

ومثال هذا التوجه الفني نجده عند ابن سعيد المغربي الذي اشترط في المرقص من الشعر أن يكون «مخترعاً أو مولداً يكاد يلحق بطبقة الاختراع لما يوجد فيه من السر الذي يمكن أزمة القلوب من يديه»[54]. وفي كتابه «رايات المبرِّزين وغايات المميِّزين» جمع بين الغرابة والتناص البليغ فقال: «فهذا مجموع أوردت فيه من غرائب شعر المغرب ما كان معناه أرق من النسيم ولفظه أحسن من الوجه الوسيم (...).

واشترطت مع هذا ألا أورد فيه ما لم يُسْبقوا إلى معناه واستحقوه بزيادة أو حسن عبارة أبرزته بعد تجويده في حلاه»[55]. وبهذا الشرط يبدو أن ابن سعيد لم يقف بالغرابة الفنية عند حدود «الجدة المصاحبة للابتكار»[56] بل امتد بها إلى «الجدة المرافقة لتوليد شيء جديد من أمور لم تعد جديدة»[57] حتى إذا «عثر عليها المتذوق اشتد به الطرب إلى درجة التعبير عنه بالرقص ولذلك سمى الناقد ما تمتع بالجدة من حيث الابتكار أو التوليد باسم المرقص وسمى ما دونه مما عليه إشارة من الابتداع لا تبلغ بالمتذوق حد الرقص وإنما تثير في النفس هزة ارتياح ونشوة طرب باسم المطرب...»[58].

وقد ترجم الناقد المتخير هذا الالتزام المنهجي في منجزه النصي، ومثل له ضمن ما ساقه من معانٍ مولدة بذلك البيت الشعري الذي أبدع فيه امرؤ القيس أيما إبداع: وهو[59]:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا   سُمُوَّ حَبَابِ المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ

حاور ابن شهيد معنى هذا البيت فولد منه معان جديدة عبر عنها بقوله:

ولـمّـا تـمـلأ مـنْ سُـكْـرهِ	ونـامَ ونـامـتْ عُـيون الـعسَـسْ
دنـوتُ إلـيـه عـلـى قـربـه	دُنُـوَّ رفـيـقٍ إذا مـا الـتَـمَـسْ
أدبُ إلـيـه دَبـيـبَ الـكَـرَى	وأسْـمُـو إلـيـه سُـمُـوَّ الـنَّـفَسْ
أُقَـبِّـلُ مـنـه بـيـاضَ الـطُّـلا	وأرشـفُ مـنـهُ سـوَاد الـلـعَـسْ
فَـبِـتُّ بـه لـيْـلَـتـي نـاعِـمـاً	إلـى أن تَـبَـسَّمَ ثـغـرُ الـغَـلَـسْ

اكتفى ابن سعيد المغربي في تعليقه على طبيعة هذا الحوار الفني بالإشارة إلى أن ابن شهيد «أحسن في تناوله غاية الإحسان»[60]، ولم يبين وجه إحسانه. والحال أن الشاعر المولد فصل ومطط ما أجمله نموذجه الفني، وولد معان إضافية إلى المعنى الأصلي تتصل بسياق الغزل والسكر ونوم الحرس ودنو الشاعر إلى المحبوب، ودبيبه إليه الذي يشبه دبيب الكرى، وسموه إليه الذي يشبه سمو النفس.

والذي نخرج به من هذا الأمر أن المتخيرين بجمعهم بين الغرابة والتوليد حققوا أهدافاً مهمة منها:

* إنهم قدموا لنا معالجة بلاغية وجمالية فريدة لمبحث السرقات التي هيمنت على «النقد الأدبي القديم، وكانت معياراً للأصالة وموضوعاً للتباين في الرأي، وكثيراً ما كانت أيضاً مطية للحيف في حق الشعراء الكبار مثل أبي تمام والمتنبي. وقد وجد (عبدالقاهر) الجرجاني نفسه بعد بناء نظريته في المعاني الخاصة أي الشعرية أي أنه دخل في السؤال الجوهري: سؤال الأدبية...»[61]. وهو السؤال الجوهري الذي أرق النقاد المُتخيرين في تلقيهم للأشعار المختارة، وتوسلوا لمقاربته بوسائل بلاغية تتصل في عمومها بمبدأ الغرابة وما في حكمها وهو التوليد.

* إنهم بهذا الجمع تمكنوا من الكشف عن القيمة الحقيقية للإبداع

الشعري الأندلسي، فهو يضم الغريب من المعاني والمولد شأنه في هذا شأن إبداع باقي الأقطار العربية الإسلامية الذي يصب في إطار الإبداع الشعري العربي.

* إنهم عبروا عن وعيهم العميق بالتصورات النقدية القديمة في محاصرة «أدبية» النص وجودته. فقد تمكنوا من إنصاف الشاعر المحدث في عصرهم الذي وجد نفسه بين ضرورة الالتزام بتقاليد النموذج الفني المتحقق في الماضي أو الاتهام بالسرقة بدعوى استنفاد المعاني الشعرية. وأكدوا بذلك على مواصفات شعر يقوم على التفاعل بين القديم والحديث وبين الصورة القديمة والثقافة الحديثة. وهو أمر فسح المجال للمبدع الأندلسي كي يتفاعل مع ذاكرته الفنية تفاعلاً إيجابياً يسمح بالإضافة والتجديد والبناء الفني المستمر والمتجدد.

4 - 5 - الاختيار وسؤال الخيال الشعري:

إن ما يستوقف الدارس لكتب الاختيار هو وعي أصحابها بحقيقة الشعر وما يتقوم به. فالشعر بالنسبة إليهم كلام مخيل، وصياغة فنية لتجارب شعورية، إنه كما قال ابن سعيد المغربي «شعور صيغ في قالب خيالي ليعبر عن حقائق نفسية هي في نفسها جمال»[62]. فلا يكفي الشاعر أن يأتي في أشعاره بالكثير من التشبيهات والاستعارات، بل لابد له من خيال شعري يؤلف بين مكوناته الفنية ويحقق التأثير المطلوب ولأن الخيال أجمل من الحقيقة[63]. عند ابن سعيد، فإنه عمد إلى انتخاب قطع شعرية وأبيات مزج فيها أصحابها بين الحقيقة والخيال فأجادوا التعبير عن مشاعرهم. يقول معلقاً على هذه الأبيات التي اختارها للشاعر الجَعبري:

نَاعِسُ الطَّرْفِ كَحِيلُ المُقَلِ رَقَّ فِي وَصْفِ حُلاهُ غَزَلِي

رَقَّ يَا مُنْيَةَ قَلْبِي كَرَماً فَعُذُولِي مِن نُحُولِي رَقَّ لِي

يَا خَلِيَّ البَالِ دَعْنِي لا تَلُم لا تَلُمْنِي فِي هَوَاهُ يَا خَلِي

تجد الشاعر قد ذكر في خياله الكثير من الحقائق التي لو ذكرها هكذا جافة من غير أن يعمد إلى الخيال في تشبيهاته، واستعاراته، وكناياته، لما كان لقوله التأثير الذي نلفيه في أنفسنا عند سماع هذا الشعر الذي هو الشعور صيغ في قالب ليعبر عن حقائق نفسية هي نفسها جمال لكن جمالها في التي نقلت إليها هذه المعاني! »[64].

وأعتقد أن ابن سعيد بهذا التعليق النقدي حاول أن يؤسس لتقليد فني جديد في صناعة المختارات الشعرية، ومداره إنتاج معرفة نقدية بالأشعار المختارة تتجاوز انطباعية الأحكام الفنية العامة التي تصاحبها عادة.

خلاصة عامة:

لعل أهم ما ننتهي إليه من خلال دراستنا لبعض كتب الاختيار في المشهد النقدي بالمغرب والأندلس: أن النقاد المتخيرين من خلال مختاراتهم الشعرية قد أبانوا عن أمرين أساسيين:

الأمر الأول: أنهم كشفوا عن طبيعة تصورهم لأدبية الأشعار وجودتها. إذ تمسكوا بمبدأ الغرابة الفنية وربطوه بمختلف مكونات اللغة الشعرية من تشبيه وتمثيل واستعارة وتخييل ومحاكاة، وتناص بليغ.

الأمر الثاني: أنهم سلكوا نمطين من القراءة في تلقيهم للأشعار المختارة:

النمط الأول: وهو القراءة الذوقية الانطباعية: ومدار الاختيار في هذا المستوى من التلقي هو ذوق المتخيِّر المتقبل الذي اكتفى بانتخاب الأشعار التي تنسجم ومقياسه الفني المعتبر دون تحليلها وبيان مظاهر أدبيتها. ويمثل هذا الاتجاه كل من الكتاني في كتابه «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» وأبي العباس الجراوي في «الحماسة المغربية».

النمط الثاني: وهو القراءة البلاغية التحليلية: وفيها غالباً ما يشفع المتخيِّر اختياراته بتحليلات نقدية وتفصيلية تبرز مكامن أدبية الأشعار وجودتها بشكل يحول وضعه الاعتباري من قارئ مستهلك إلى قارئ ناقد يسهم في بناء المعنى وإنتاجه وتأسيس الوظيفة الشعرية. وقد جسد هذا النمط من التلقي كل من الحميري في كتابه «البديع» وابن سعيد المغربي في بعض تعليقاته النقدية وأحكامه الفنية ولسان الدين بن الخطيب في مقدمة كتابه «السحر والشعر».

الهوامش

*) أصل هذا المقال مداخلة شاركت بها في الندوة التي نظمتها جمعية الطلبة الباحثين بكلية اللغة العربية، مراكش، تحت محور: «أسئلة الإبداع والتلقي في الشعر المغربي»، وذلك يومه 23 فبراير 2001.

1) Haus Robert Jouss, Pour une esthétique de la réception, ED Galimard, Paris 1968; P: 44.

2) Izr, The reader in the texte, théorie de l'effet esthétique, Bruxelle, 1985; P: 106.

إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة الجيلالي الكدية، ضمن مجلة سال، ع 7، 1992، ص: 7.

3) Haus Robert Jouss, Pour une esthétique de le réception, P: 45.

وينظر إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، ط 1، منشورات كلية الآداب الرباط، 1995، ص: 286.

4) ينظر في هذا السياق مقال لجان ستاروبتسكي، «نحو جمالية التلقي» قدم به الترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبير ياوس: «Pour une esthétique de le réception»، ترجمة محمد العمري ضمن مجلة دراسات سال، ع 6، 1992، ص: 39.

5) محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، 1999، ص: 67.

6) Pour une esthétique de le réception, P: 48.

وينظر أيضاً محمد العمري، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ص: 67.

7) نفسه، ص: 67.

8) إدريس بلمليح، قراءة القصيدة التقليدية، ط 1، دار القرويين، الدار البيضاء، 1999، ص: 12.

9) إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص: 432.

10) العقد الفريد، شرحه وضبطه ورتب فهارسه أحمد أمين وإبراهيم الأبياري وعبدالسلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 16/1.

11) الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 11.

12) هذا التصور ينسجم وحرص ابن سنان على استبعاد كل العناصر النصية التي لم ير لها علاقة لفصاحة النص ومقابل ذلك اقترح أن يكون البحث في مكونات النص اللفظية والمعنوية. ينظر: سر الفصاحة، صححه وعلق عليه: عبدالمتعال الصعيدي، 1953، ص: 337.

13) El yagoubi, Bouderraoui Mohamed, Recherche sur les anthologies classique de la poésie autéislamique, thèse doctorat (3eme cycle) université de Paris, sorbone, 1978 P: 25.

نقلاً عن محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 69.

14) نفسه، ص: 69 - 70. وقد عبر عن هذين الاتجاهين المرزوقي بقوله: «وقضيت العجب كيف وقع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه، وفي اختيار المقصدات أوفى مما دونه المفضل ونقده»، ينظر: شرح ديوان الحماسة، ط 1، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجبل، بيروت، 1991، ج 1، ص: 3-4.

15) شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص: 13.

16) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 84.

17) البديع في وصف الربيع، ص: 9.

18) إحسان عباس، مقدمة تحقيق كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس للكتاني، ص: 16.

19) البديع في وصف الربيع، ص: 8.

20) نفسه، ص: 8-9.

21) السَّبَجْ: خرز أسود.

22) البديع في وصف الربيع، ص: 110.

23) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط 1، الدار العالمية للكتاب، ص: 39-40.

24) أورد الجاحظ هذه القولة في كتابه البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، دار الفكر، ج 1، ص: 89-90.

25) يرتبط مفهوم الغرابة بمفهوم المخترع من الشعر وهو «ما لم يسبق إليه صاحبه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره».

ينظر ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد قرقزان، ط 2، 1998، ج 1، ص: 448.

26) نذكر من بين هؤلاء الآمدي والقاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري وعبدالقاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني وغيرهم.

27) البديع في وصف الربيع، ص: 9.

28) الحماسة المغربية، ج 1، ص: 9.

29) المرقصات والمطربات، ص: 7 - 8 - 9.

30) رايات المبرزين وغايات المميزين، ص: 37.

31) المطرب من أشعار أهل المغرب، ص: 1.

32) ينظر كتاب السحر والشعر، ص: 5.

33) نفاضة الجراب وعلالة الاغتراب، نشر وتعليق: أحمد مختار العبادي، مراجعة عبدالعزيز الأهواني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص: 189.

34) المرقصات والمطربات، ص: 81.

35) السحر والشعر، ص: 16 والنماذج التي تصور هذا اللقاء والتداخل بين الناقدين كثيرة فلتنظر في مكانها،

36) سعيد الأحرش: مفهوم الشعر عند ابن الخطيب وشيخه ابن ليون التجيبي، ضمن مجلة كلية الآداب بتطوان، عدد 2، السنة الثانية 1987، ص: 359.

37) نفسه، ص: 359.

38) البديع في وصف الربيع، ص: 77 - 123 - 80.

39) نفسه، ص: 77.

40) نفسه، ص: 41.

41) نفسه، ص: 79.

42) نفسه، ص: 73.

43) نفسه، ص: 79.

44) نفسه، ص: 73.

45) ذهب إحسان عباس إلى أن التركيز على ما يطرب ويرقص من الشعر هو انتصار لفكرة المتعة على الفكرة الأخلاقية، ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر حتى القرن الثامن الهجري، ط 3، دار الثقافة، بيروت، 1401هـ/1981م، ص: 537.

46) ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج 7، ص: 137.

47) محمد رضوان الداية، مقدمة تحقيق «الحماسة المغربية»: أو مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب لأبي العباس الجراوي التادلي، ص: 22-23.

48) من الأسئلة التي قد تطرح في هذا السياق ما هو التصور الغرضي الجديد الذي تقترحه الحماسة المغربية؟ هل استجابت للنمذجة النظرية الذي قدمها النقد العربي القديم في تصوره للأغراض الشعرية أم أنها انزاحت عنها باقتراح نمذجة جديدة تجيب على أسئلة عصرها المتنوعة؟ هذه أسئلة وأخرى سنتخذ منها مستقبلاً أرضية لكتاب مقال حول هذا المختار الشعري.

49) نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ص: 189.

50) حسن الطبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ط 2، دار الفكر العربي، 1988، ص: 15.

51) ابن رشيق القيرواني، ج 1، ص: 450 - 451.

52) البديع في وصف الربيع، ص: 31.

53) نفسه، ص: 31.

54) المرقصات والمطربات، ص: 7.

55) رايات المبرزين وغايات المميزين، ص: 37 - 38.

56) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 543.

57) نفسه، ص: 543.

58) نفسه، ص: 543.

59) ديوان امرئ القيس، ط 2، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1964، ص: 31.

60) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 351.

62) المرقصات والمطربات، ص: 212.

63) نفسه، ص: 212 (ذهب إلى هذا لأنه لاحظ «في الخيال الراقي روعة من نسمات الحقيقة)، ص: 211.

64) نفسه، ص: 211-212.



لغة الأطلال
في جذور التراث



محمد كشاش

مطلع:

يشنف سمع المرئ في بعض المواقف قوله تعالى: ﴿ وقالوا لجلودهم لِمَ شَهِدتُّم عَلَيْنا قالوا أَنْطَقَنا اللَّهُ الذي أَنْطَقَ كُلَّ شَيْءٍ ﴾[1]. ويتناهى أحياناً إلى الآذان قول الشاعر زهير ابن أبي سلمى: [من الطويل]:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا: أَلاَ أَنْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ[2]

هذان القولان وغيرهما يثيران تساؤلات على الصعيد اللغوي، من أبرزها: هل ينطق جلد الإنسان؟ وهل تتكلم الأطلال وتنطق آثار الديار؟ وكيف يكون كلامها؟ أباللسان المعهود؛ فتقول: عِمْ صَبَاحاً؟ أَمْ بشيء آخر لم يعهده الإنسان ولم يدركه الذهن والجَنَان؟؟

ويشيع إسناد الكلام إلى الجامد غير الناطق في سلوك[3] الناس اليومي، فيقولون - بوعي وإدراك أو بغير وعي - «قالت العيون»، «وحَدَّثتني الوجوه» و«شكرتني الأيدي»، و«صمتت المدينة»... وفي الجهة المقابلة، قالوا: «خرس المنزل عن الجواب» وما شاكل ذلك من صيغ وأساليب تؤكد الكلام على لسان الأجسام

الصامتة، وتجعل لها لغة شأن الإنسان الناطق. فهل تتكلم حقيقة؟؟ وهل لها لغة مثل لغة الإنسان؟ أم هو وَهْمٌ، أسند إليها الكلام مجازاً، ونسب إليها اللغة على سبيل التوسع اللغوي، ونستثني ما جاء في القرآن، وإن لم نعرف حقيقة لغة أعضاء الإنسان وجلده!؟

من كلام الأطلال المتواتر عن العرب

لم يكن الكلام المنقول على لسان الجماد نفراً فرداً، أو مادة قليلة، بحيث تُخَرَّج من باب النادر والشاذ غير المقيس، بل نقل كثير على لسان العرب منذ عصور الجاهلية، وما انفك حتى اليوم يسند الكلام إلى الجامد. والأمثلة اللاحقة شواهد وأدلة وعينات.

خاطب الأعشى (ميمون بن قيس) الأطلال، وسأل الرجل الكبير مستفهماً: فيمَ الوقوف على الأطلال؟ وهل تجيب السؤال، أنشد: [من الخفيف]:

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأَطْلاَلِ وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي

دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَهَا الصَّيْـ ـفُ بِرِيحَيْنِ مِنْ صَباً وَشَمَالِ[4]

ونظر امرؤ القيس إلى ديار حبيبته، فوجد معالمها قد تغيرت، ولحقها الصَّمَم، والبَكَم، أعجزها عن الجواب وأسكتها عن الخطاب، قال: [من السريع]:

صَمَّ صَدَاهَا وَعَفَا رَسْمُهَا وَاسْتَجْمَعَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ[5]

وسار بشر بن أبي خازم الأسدي على منوال سابقيه، فوقف يسأل دار محبوبته سلمى، ولكنه وجدها مقفرة موحشة، لم تحر جواباً؛ عندها راحت دموعه تنهمر على خديه، وهو يسألها، [من الوافر]:

تَغَيَّرَتِ المَنَازِلُ بِالكَثِيبِ وَعَفَّى آيَهَا نَسْجُ الجَنُوبِ

وَقَفْتُ بِهَا أُسَائِلُهَا وَدَمْعِي   عَلَى الخَدَّيْنِ فِي مِثْلِ الغُرُوبِ[6]

ويحتطب حسان بن ثابت بحبل متقدميه، فيخاطب دمن حبيبته، ويستفهم عن أهلها، فتستعجم عليه، فينفث، [من الطويل]:

أَلَمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ الجَدِيدَ التَّكَلُّمَا   بِمَدْفَعِ أَشْدَاخٍ فَبُرْقَةِ أَظْلَمَا

أَبَى رَسْمُ دَارِ الحَيِّ أَنْ يَتَكَلَّمَا   وَهَلْ يَنْطِقُ المَعْرُوفَ مَنْ كَانَ أَبْكَمَا[7]

ويكرس الاستعمال القرآني هذا العرف اللغوي، حين يجعل الأجسام الجامدة تتكلم وتجيب وتعبر عما فيها. جاء في محكم تنزيله: ﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ﴾[8]. وفي موضع آخر، قال جلَّ شأنه: ﴿وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُدَ الجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ﴾[9] وتنطق النار في قوله جل وعلا: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾[10].

ولما يزل الخطاب والجواب على لسان الجماد متواصلاً في العصر الإسلامي وبعده. فالعين تتكلم كما تتكلم الأفواه، على حد قول أحد الشعراء، [من الطويل]:

أَشَارَتْ بِطَرْفِ العَيْنِ خِيفَةَ أَهْلِهَا   إِشَارَةَ مَذْعُورٍ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ

فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَباً   وَأَهْلاً وَسَهْلاً بِالحَبِيبِ المُتَيَّمِ[11]

وفي العصر العباسي استمر كلام الجماد معروفاً متداولاً في أشعار العباسيين. فالبحتري خاطب الدمن وأقام معها حواراً، ولكن جنوبها تخافت عن الكلام المعروف، فعاتبها، [من البسيط]:

لاَ دِمْنَةٌ بِلِوَى خَبْتٍ وَلاَ طَلَلُ   يَرُدُّ قَوْلاً عَلَى لَوْعَةِ يَسَلُ[12]

ولم يكن أبو تمام أقل من غيره في الكلام مع الجماد، وإقامة

الحوار معه، مؤكداً أنه ناطق متكلم، ولكن أطلال أحبته وهت - لدثورها - عن الكلام، وخرست عن ردّ السلام، قال، [من الكامل]:

الدَّارُ نَاطِقَةٌ وَلَيْسَتْ تَنْطِقُ لِدُثُورِهَا، إِنَّ الجَدِيدَ سَيَخْلُقُ[13]

وتواتر نقل العرب كلام الأجسام الجامدة حتى بعد دخولهم الحواضر وعيشهم فيها. ظهرت في أثنائها المعالم الحضارية التي بدت من خلال نطق المدينة وكلامها بدلاً من نطق الطلل والدمن، من شواهده قول أبي تمام، [من الكامل]:

لَمَدِينَةٌ عَجْمَاءُ قَدْ أَمْسَى البِلَى فِيهَا خَطِيباً بِاللِّسَانِ المُعْرِبِ[14]

ما سبق من الأمثلة، تدل على كلام الجماد: الأطلال، الدمن، المنازل، جهنم، الجبال، المدينة... وهي عناصر موجودة صامتة، لم يعهدها الإنسان متكلمة، ولكنه خاطبها ونقل كلامها وردودها... ولا أدل على أنها متكلمة من جمل أمور:

أ - نقل صفات المتكلمين إليها، منها صفة الاستعجام، في قولهم: «واستعجمت عن منطق السائل».

ب - سؤال الدّار التكلّم بشكل صريح، في إنشادهم: «ألم تسأل الربع الجديد التكلّما».

ج - إسناد فعل القول والنطق إلى الجامد مباشرة، كما في قوله سبحانه: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾.

د - حوار الدار الإنسان حواراً لا يختلف شكلاً ولا مضموناً عن الناس المتحاورين، يشهد له قول الشاعر، [من البسيط]:

بِاللهِ يَا رَبْعُ لَمَّا زِدْتَ تِبْيَانَا فَقُلْتُ لِي الحَيُّ لَمَّا بَانَ لَمْ بَانَا[15]

هكذا يلاحظ نطق الأجسام الصامتة حقيقة لا مجازاً؛ لعدم

إمكانة تقدير مضاف محذوف دائماً وإقامة المضاف إليه مكانه. يبرز في هذا المقام السؤال: كيف ينطق الجسم الأخرس الجامد؟ وما الألفاظ التي ينطق بها؟ وهل له ألفباء مثيل ألفباء الإنسان المتكلم؟ مجموعة من الأسئلة تداول سمع المرء وتتطلب من يزيل غمامها ويفصح عنها.

حقيقة كلام الأجسام الجامدة وألفباؤها

تختلف لغة الجماد عن لغة الإنسان في بعض الحقائق والأصول، فهي ليست مجموعة من الأصوات[16] يُعبّر بها... ومن هنا تباين لغة الإنسان بحيث يمكن القول إنها ليست صوتية؛ ولهذا لا يدركها الإنسان بواسطة حس السماع، كما يدرك الكلام المتداول المعروف، يعزز الفرق بين الكلامين قوله تعالى: **﴿وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لاَ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾**[17]؛ فتسبيح الجامد يكون عن طريق الدلالة والوضعية التي يكون عليها الجسم. جاء في تفسير الآية المذكورة مذهبان، أحدهما «... فقالت فرقة: ليس مخصوصاً والمراد به تسبيح الدلالة، وكل محدث يشهد على نفسه بأن الله عز وجل خالق قادر. وقالت طائفة: هذا التسبيح حقيقة وكل شيء على العموم يسبح تسبيحاً لا يسمعه البشر ولا يفقهه..»[18]. وبكلمة يتكلم الجامد بلسان الحال لا بلسان المقال[19]، وتكون وضعية الجسم وهيئته ألفباء لغته وأصول ألفاظه، يوضح المقصد جملة من الأدلة:

1. الجسم الجامد متكلم بهيئته ووضعيته؛ لذلك لا يظهر ردّة الكلام، وحواره الأنام بالألفاظ المعروفة. من أمثلته قول الحارثي يذكر ميتاً، ويصف كلامه، [من الطويل]:

أَتَيْنَاهُ زُوَّاراً فَأَمْجَدَنَا قِرىً ... مِنَ البَثِّ وَالدَّاءِ الدَّخِيلِ المُخَامِرِ

وَأَوْسَعَنَا عِلْماً بِرَدٍّ جَوَابِنَا ... فَأَعْجِبْ بِهِ نَاطِقٍ لَمْ يُحَاوِرِ[20]

2. الجسم الجامد النامي يتكلم بما يبعثه نموه من عبرة، كما في الأشجار والأزهار... فهي تتحدث بالاعتبار لا بالحوار. من أمثلته ما نقله الجاحظ عن الفضل بن عيسى بن أبان في قصصه، قال: «سَلْ الأرض من شقَّ أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك، فإن لم تجبك حواراً أجابتك اعتباراً»[21]. فالأشجار والثمار والأنهار أجابت سائلها حواراً عن طريق وضعيتها الظاهرة في نموّها وتبدل حالها وتجدد مآلها.

3. الموجودات الجامدة تعبّر بموعظتها التي تعكسها أفعالها وما تسطره أعمالها. وهي بفعلها تقدم نموذجاً من الكلام يظهر بشكل علامات وأمارات. وإيضاحه ما رُوي على لسان أحد الخطباء، قال: «أشهد أن السموات والأرض آيات دالات وشواهد قائمات، كلٌّ يؤدي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية، موسومة بآثار قدرتك، ومعالم تدبيرك، التي تجلّيْتَ بها لخلقك، فأوصلت إلى القلوب من معرفتك ما آنسها من وحشة الفكر، ورجم الظنون: فهي على اعترافها لك، وافتقارها إليك شاهدة بأنك لا تحيط بك الصفات، ولا تحدُّك الأوهام، وأن حظَّ الفكر فيك، والاعتراف لك»[22].

وتبدو الموعظة المنقولة عن الجسم الجامد لغة بأجلى صورها حين تنطق بوعظها لا بلسان مقامها، كما في قول أحد الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميّتٌ، قال: «الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس»[23].

وانتشرت لغة الموعظة التي يحكيها الجسم الميت بسكونه أبلغ مما كان يحكيه بكلامه في حياته، حتى نظم فيها الشعراء كثيراً. من أدلته قول أبي العتاهية، [من الوافر]:

كَفَى حَزَناً بِدَفْنِكَ ثُمَّ إنِّي نَفَضْتُ تُرَابَ قَبْرِكَ مِن يَدَيَّا
وَكَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِيْ عِظَاتٌ وَأَنْتَ اليَوْمَ أَوْعَظُ مِنْكَ حَيَّا[24]

هذه إحداثية كلام الأجسام الجامدة، وحقيقته، وهي تداور ما بين لسان الحال والأمارة والعلامة والموعظة والعبرة التي تبرزها وضعية الأجسام. وتقوم الأصول التعبيرية الكامنة في الجماد ألفباء للغته، لا تقل أهمية عن ألفباء الكلام العادي، والتي بفضلها يتوصل إلى استخراج المعنى الذي يكنّ فيها. فالوضعية أو الحالة التي تكون عليها الأجسام هي التي تشكل أدوات التعبير وألفباءه. من أدواته وألفاظه:

1. قفر الديار وطمس معالمها وبقايا الأوتاد ألفاظ رحيل الأحبة ومفردات فراق الديار. قال أمية ابن أبي الصلت مصوراً فراق صاحبته زينب مناجياً دارها التي أنبأته عن رحيلها بألفباء بقاياها، [من الوافر]:

عَرَفْتَ الدَّارَ قَدْ أَقْوَتْ سِنِينَا لِزَيْنَبَ قَدْ تَحُلُّ بِهَا قَطِينَا
أَذْعَنَ بِهَا جَوَافِلُ مُعْصِفَاتٌ كَمَا تَذْرِي المُلَمْلَمَةُ الطَّحِينَا
وَسَافَرَتِ الرِّيَاحُ بِهِنَّ عَصْرًا بِأَذْيَالٍ يَرُحْنَ وَيَغْتَدِينَا
فَأَبْقَيْنَ الطُّلُولَ مُحَنِّيَاتٍ ثَلاثًا كَالحَمَائِمِ قَدْ صَلِينَا
وَآرِيًّا لِعَهْدِ مُرَبِّيَاتٍ أَطَلْتَ بِهِ الصُّفُونَ إِذَا أَفْتُلِينَا[25]

وبقايا الديار... أدوات تعبير تشبه إلى حد كبير بقايا الوشم في ظاهر اليد. وبكلمة إن آثار الدمن كتاب مسطور على صفحة الأديم، يحفظ الذكريات ويجيب عن الأسئلة بسكون مستديم. وهو أمر بيِّن في لغة الأطلال، يدل عليه قول حاتم الطائي حين سفت الرياح الرمال على دار محبوبته، وتتابعت عليها السنون، وبدّل البلى معالمها، ولم يبق منها إلا سطورها اهتدى بها عليها. أنشد قائلاً، [من الطويل]:

أَتَعْرِفُ أَطْلالاً وَنُؤْيًا مُهَدَّمَا كَخَطِّكَ فِي رِقٍّ كِتَابًا مُنَمْنَمَا
أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنِيسِهَا شُهُورًا وَأَيَّامًا وَحَوْلاً مُجَرَّمَا[26]

شاعت لغة الأطلال، وتداولها الشعراء... وأصبحت تقابل سطر كلام يحمل دلالات ودلالات؛ لذلك انتشر عند الشعراء تشبيه الأطلال ورسوم الديار بالكتابة ونقوشها، على شاكلة قول المرقش الأكبر، [من السريع]:

الدَّارُ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا   رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ[27]

وما كان لهذا التشبيه أن يبصر النور لولاد التبادلية والاتحادية بين الأطلال والكتابة من حيث الغرض الإبلاغي التعبيري.

2. كثرة الرماد ألفباء الكرم.

صورة الرماد في الدار تدل على كثرة إحراق الحطب تحت القدور. وهو فعل يقتضي كثرة الضيفان، وعنهما يُقرأ كرم الإنسان. ورمز الرماد معروف عند العرب، استلهموا من خلاله آية الكرم وعنوان الجودة والحلم ورفعة القدر والمقام. مما يشاق شاهداً له قول الخنساء في أخيها صخراً، [من المتقارب]:

طَوِيلُ النِّجَادِ رَفِيعُ العِمَادِ   كَثِيرُ الرَّمَادِ إِذَا مَا شَتَا[28]

فكرة الرماد أخبرت على كرم صاحبها وهي صامتة، بحالها لا بمقالها.

3. الأعطيات دالُ (signifiant) الكريم ولفظه.

هبة الإنسان تحكيها الأوعية وتنطق بها الأدوات.... إلى جانب ما تلفظه بها الأمتعة والنقود. وهي بطبيعة حالها لسان مقال الكريم وسطر فعله. يوضح المقصد قول نُصَيْب بن رماح في مدح سليمان بن عبدالملك، [من الطويل]:

فَعَاجُوا فَأَثْنَوا بِالَّذِي أَنْتَ أَهْلُهُ   وَلَوْ سَكَتُوا أَثْنَتْ عَلَيْكَ الحَقَائِبُ[29]

وفيها أثبت الشاعر للحقائب ثناءً ومدحاً، وهي - في حقيقتها - لا تتكلم بلسان المقال، بل بلسان الحال.

والمراد بقول الشاعر: «إن ما في الحقائب يحدث بلسان الحال من جودك وكرمك إذا سكت المعطون والمكرَمون»[30].

4. العيون تحكي ما في الجَنَان

العين تنطق بلغتها من جراء هيئتها، دالةً على ما في ضمير صاحبها. وإذا حاول اللسان الكذب أحياناً بالمقال، فإن العين تصدق الحال، يصوره قول الشاعر، [من الوافر]:

مَتَى تَكُ فِي عَدُوٍّ أَوْ صَدِيقٍ   تُخَبِّرْكَ العُيُونُ عَنِ القُلُوبِ[31]

وكلام العين، ينبئ عن الواقع بدقة وأمانة، وهو لا يقل أهمية ودلالة عن الأصوات اللغوية. والإنسان الفطن يقرأ المعاني التي تسطرها العيون بدقة وصدق، شرط أن يسبقها شيء من التدبر والتعقل. وهو أمر معروف وكلام مألوف في مقامات تعبيرية مخصوصة، كمقام الحبّ والعشق ومقام العداوة والبغضاء... قال أبو العتاهية مؤكداً نطق العين، [من الهزج]:

وَلِلْقَلْبِ عَلَى الْقَلْبِ   دَلِيلٌ حِينَ يَلْقَاهُ
وَفِي النَّاسِ مِنَ النَّاسِ   مَقَايِيسٌ وَأَشْبَاهُ
وَفِي الْعَيْنِ لِلْمَرْ   ءِ أَنْ تَنْطِقَ أَفْوَاهُ[32]

وصدق العين لا مرد له، وإفصاحها عما في نفس صاحبها لا مراء فيه؛ ولذلك قالوا عنها - بصراحة - إنها تنطق حين تعي الألسنة عن قول الحقيقة، سندهم، [من الطويل]:

الْعَيْنُ تُبْدِي الَّذِي فِي نَفْسِ صَاحِبِهَا   مِنَ الْمَحَبَّةِ أَوْ بُغْضٍ إِذَا كَانَا
وَالْعَيْنُ تَنْطِقُ وَالأَفْوَاهُ صَامِتَةٌ   حَتَّى تَرَى مِنْ ضَمِيرِ الْقَلْبِ تِبْيَانَا[33]

ولا ضير بعد أن يفاضل الطَّرْف أحياناً اللسان فصاحة وبياناً. جاء في أمثالهم: «رُبَّ طَرْفٍ أَفْصَحُ مِنْ لِسَانٍ»(34).

5. عبوس الوجه ووجومه لغة الحزن وكلام الغضب

الأمارات التي تبدو على صفحة الوجه أحرف كلمات تنمّ عن الحزن والغضب.. كحزن الفراق مثلاً، يصوره قول أحدهم، [من الوافر]:

كَفَى بِشُحُوبِ أَوْجُهِنَا دَلِيلاً عَلَى إِزْمَاعِنَا عَنْكَ الرَّحِيلاً

فعبوس الوجه وشحوب لونه سطر ألفاظ تحمل دلالات الفراق. وقد يدل كسوف اللون على معنى سوء الحال. وعلى النقيض تحمل النضرة معنى صفاء البال وحسن المآل. نُقل عن الجاحظ قوله: «... على أن الذي فيها - أي الأجسام الخرس الصامتة - من التدبير والحكمة، مخبر لمَنْ استخبره، وناطق لمَنْ استنطقه، كما خبَّر الهزالُ وكسوف اللون عن سوء الحال، وكما ينطق السِّمنُ وحسن النّضْرة عن حسن الحال»(35).

ويشارك وجوم الوجه في تأدية معنى الحسن أمور أخرى، منها الدموع التي تنمّ عن سرائر الإنسان ومفحمات الجَنَان. قال أحد المحدثين مصوراً ذلك، [من المتقارب]:

لِسَانِي كَتُومٌ لأَسْرَارِكُمْ وَدَمْعِي نَمُومٌ لِسِرِّي مُذِيعُ
فَلَوْلاَ دُمُوعِي كَتَمْتُ الهَوَى وَلَوْلاَ الهَوَى لَمْ تَكُنْ لِيْ دُمُوعُ(36)

دموع الشاعر كانت بمثابة سطراً كشف هواه، وفضح حبّه وأظهر سرّه وجواه.

وتتطور أدوات التعبير في الأجسام الجامدة في كل عصر بما تفرزه الحضارة من معطيات ومستجدات. فإشارة السير الضوئية في الطريق - وهي جسم جامد - تتحدث، وتعبر عن معانٍ ثلاثة، هي: قِفْ، تهيّأ وسِر.

والسيجارة التي تعلوها إشارة (X) تتكلم مع الناظر إليها، قائلة: «ممنوع التدخين». وصورة الشفتين تتعامد معهما الإصبع تخبر: «الزم الصمت»، والقفل على الباب ينبئ بالقول: «مقفل»...

هكذا تستمر لغة الجماد مواكبة لغة الإنسان جنباً إلى جنب، لم تبارحها في أي أوان أو زمان، مع اختلاف الهيئة والنوعية.

وتجدر الإشارة إلى أن لغة الجماد تحتاج إلى تدبر وفرط تعقل وتفكر، في وضعية الأجسام حتى يحسن قراءة جملتها وفهم أقوالها... وعلة الأمر أن الظواهر اللغوية كالتصحيف[37] والتحريف[38] تدخلها كما تدخل أختها المنطوقة، فنقرأ وضعية الجسم على غير وجهها الصحيح. وكذلك حال ظاهرة المشترك اللفظي[39] التي تطال لغة الجماد. فالدموع - على سبيل المثال لا الحصر - ألفباء الحزن وما يشبهه عندما تنحدر من العين تخطّ قولها، قد تحمل دلالة أخرى، وهي شدّة الفرح والسرور، يشهد لها قول أحد الشعراء، [من الطويل]:

ولاَ تَحْسَبُوا دَمْعِي لِوَجْدٍ وَجَدْتُهُ فَقَدْ تَدْمَعُ الأَحْدَاقُ مِنْ كَثْرَةِ الضَّحْكِ

وعليه تكون الدمعة مشتركة لفظياً. وتفترض هذه الظاهرة الاحتراز في تقرير دلالة الجسم الجامد، والتفكر فيه ثم تقرير مقصده. وبناء عليه يتحتم إيلاء الظروف والملابسات المحيطة بالجسم الأهمية والعناية عند تحديد المعنى؛ لأنها بمثابة قرائن تساعد على الفهم في الكلام العادي، يدعم ما نذهب إليه قول أحد الدارسين: «... فهذه الظروف غير اللسانية تلعب دوراً هاماً في البلاغة اللسانية والفنية معاً، فالإشارة والشارة واتزان الشمائل... هي التي تقرر مصير الجميع وتحدد البلاغة في النهاية»[40].

إن الجسم الجامد الصامت متكلم كغيره من المخلوقات الناطقة، ولكن نطقه يختلف نوعاً عن كلامهم. التبليغ عنده يتم

بوسائل رمزية تحيط بالجسم، وتكون قرينة دالة عنه. على حين أن التبليغ عند الإنسان يتم بوساطة العلاقة اللسانية. إن نطق الطلل إشكالية تعززها الأمور اللاحقة.

1 - الأجسام الجامدة ناطقة من جهة الدلالة، أوضحها الجاحظ بقوله: «فالأجسام الخُرْس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة، ومُعْرِبة من جهة صحة الشهادة؛ على أن الذي فيها من التدبير والحكمة مخبر لمن استخبره، وناطق لمن استنطقه...»[41].

وجرى أبو هلال العسكري المجرى نفسه، فأكد كلام الأجسام الجامدة: «وهو قولهم كل صامت ناطق من جهة الدلالة. وذلك أن دلائل الصنعة في جميع الأشياء واضحة، والموعظة فيها قائمة...»[42].

2 - الأجسام الجامدة تنتصب لتحكي معنى معيناً، ووضعية جسمها تنمّ عما فيها. وهو في حقيقته نطق وكلام. قال الجاحظ: «وأما النُّصْبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق وجامد ونامٍ ومقيم وظاعن، وزائد وناقص. فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء مُعْرِبة من جهة البرهان...»[43].

والعلاقات التي تحيط بالجسم ليؤدي المعنى، لها ما يشابهها في الكلام، إذ «إن الكلام الذي هو نظام علامات محاط بعدَّة نظم أخرى كلها رمزية، تخف به وتطغى عليه، إلى حد أنه يمكن القول إن عملية التوصيل تجري بوساطة الرموز لا بوساطة العلاقات»[44]. وفيه دلالة واضحة على نطق الأجسام الصامتة والأطلال الساكنة.

ويبقى الاستفهام قائماً، وهو يتطلب رفع الاستبهام، إنه السؤال المطروح: هل تعتبر الدلالة في الأجسام الجامدة لغة؟

الدلالة في الجماد والأطلال لغة إلى حد كبير، تبرزها جملة أمور، منها:

1. الجسم الصامت الأخرس يحمل دلالة معنوية فيه، و«متى دل الشيء علي معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً. وهذا القول شائع في جميع اللغات، ومتّفق عليه مع إفراط الاختلافات»[45]. وفيه دلالة صريحة على لغة الجماد، التي تتشاكل إلى حد ما لغة الإنسان نظراً لأنها تخبر كما تخبر اللغة المسموعة».

2. الجسم الصامت يشبه بوضعيته الوشم، والوشم في حقيقته عبارة عن علامات وخطوط. قالوا: «الوَشْمُ الوُسُوم والوُشُوم العلامات، ووشوم الظبية والمهاة: خطوط في الذراعين»[46]. وهذه العلامات تقارب كثيراً الحروف والكلمات التي هي عبارة عن المعاني اللغوية، شأنها في ذلك شأن الوشم الذي هو عبارة عن المعاني في لغة الجماد. يرجع الإشكالية ما تختزنه مادة «وشم» من معانٍ، قالوا: «... كانت بيني وبينه وشيمة، أي كلام...»[47]. وهي صلة تثبت اللغة للجماد.

3. الكلام في حقيقته وُضع لمعنيين[48]، أحدهما - وهو الأشهر فيه - أن يراد به اللفظ المركب المفيد بالوضع. والثاني أن يراد به كل لفظة وضعت لمعنى، وسميت كلاماً لأنها مبدأ الكلام... ولما كان المقصد من الكلام «ما وضع لمعنى»، فإن النصبة وضعت لمعنى، لذلك فهي كلام. إلى جانب أمر آخر وهو أن من معاني الكلام: «ما تحصل به الفائدة سواء كان لفظاً أو خطاً أو إشارة أو ما نطق به لسان الحال...»[49]. يظهر ذلك قوله تعالى: ﴿قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾[50]. زعم قوم من العلماء أنها تكلمتا حقيقة، ورأى

آخرون أنها لما انقادتا لأمر الله عز وجل نُزِّل ذلك منزلة القول[51]... وهذا يؤكد صحة إطلاق الكلام واللغة على ما تبديه الأجسام الجامدة من معانٍ.

4. اللغة مظهر من مظاهر الدلالات على المعاني، وهي أصناف ما بين لفظ وغير لفظ، عدّها الجاحظ، قال: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة ثم العَقْد ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة»[52]. وفيه أكد الجاحظ على لغة الأجسام الصامتة عندما جعل الحال (النصبة) قسيماً للفظ والخط... وهما أحد أوجه اللغة. وأوضحه الجاحظ: «... النصبة هي الحالة الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تُقَصِّر عن تلك الدلالات»[53]. وفي موضع اخر يؤكد أيضاً على لغة الأجسام الصامتة، في أثناء حديثه عن النصبة، قال: «فموضوع الجسم ونُصْبَتُه دليل على ما فيه وداعية إليه ومنبهة عليه، فالجماد الأبكم الأخرس من هذ الوجه قد شارك في البيان الإنسان الحي الناطق...»[54].

5. العجمة والعِيّ صفتان[55] من الصفات التي تسندان إلى الناطق المتكلم، وقد نقلوها إلى الأجسام الصامتة البكماء. أثر عنهم قولهم: «استعجمت الدار عن جواب السائل»، وأنشدوا، [من السريع]:

صَمَّ صَدَاهَا وَعَفَا رَسْمُهَا وَاسْتَعْجَمَتْ عَنْ مَنْطِقِ السَّائِلِ[56]

ويدخل العِيّ الأجسام الصامتة كما تدخلها العُجْمة. ورد عن العرب المثل السائر: «عِيّ الصمت أحسن من عِيّ المنطق»[57]. وقالوا أيضاً: «العِيّ الناطق أعيا من العِيّ الساكت»[58]. والقولان المتقدمان يظهران لحاق العي للصامت والساكن كما يلحق الناطق المبين. والمزاوجة بين الجماد والإنسان من حيث صفة التعبير ترجح إطلاق اللغة على ما تؤديه

الأجسام الصامتة من دلالات؛ ولهذا كثرت مخاطبة الديار ووصف استعجامها، منها قول أبي تمام، [من الكامل]:

وَأَبِي المَنَازِلِ إِنَّهَا لَشَجُونُ وَعَلَى العُجُومَةِ إِنَّهَا لَتُبِينُ[59]

وفي مثل معناه، أنشَد البحتري، [من الوافر]:

عَزَمْتُ عَلَى المَنَازِلِ أَنْ تَبِينَا وَإِنْ دِمَنٌ بَلِينَ كَمَا بُلِينَا[60]

وفيه تظهر التبادلية بين عجز الإنسان عن الإفصاح، وعجز المنازل عن «أنّ تبينا».

ويبدو من خلال هاتين السمتين، أمر تجدر الإشارة إليه، والوقوف عليه. إنه يتمثل في أمرين[61]، أحدهما أن العالم بما فيه من جماد وحيوان وإنسان يشكل حكمة، والثاني أن الحكمة نوعان، نوع يسمى دليلاً ويختص بالجماد والحيوان، ونوع يسمى دليلاً ومستدلاً ويختص بالإنسان. ذكر الجاحظ الدليل والمستدل موضحاً: «واختلفا من جهة أن أحدهما دليل لا يَسْتَدِلّ، والآخر دليل يستدل، فكل مُسْتَدِلّ دليل وليس كل دليل مستدلاً، فشارك كل حيوان سوى الإنسان جميع الجماد في الدلالة، وفي عدم الاستدلال واجتمع للإنسان أن كان دليلاً مستدلاً»[62].

سمات لغة الأطلال وأثرها في التراث اللغوي

للغة الأطلال خاصة، والأجسام الصامتة خاصة سمات تميزها عن لغة الإنسان، تظهر من خلال مفصلين:

1 - صدق حديث الجسم الصامت، وصحة موضوع كلامه؛ لأن هيئة الجسم يكنّ فيها المعنى اليقين. فهي لا تخدع ولا تضمر الكذب، بحيث لا يقع عليها قول الله تعالى: ﴿**يقولون بألسنتهم ما ليس في**

قلوبهم»[63]. تدل صورة الوجوم - على سبيل التمثيل - على الحزن صدقاً، وآثار الديار والدمن تحدث بالرحيل حقيقاً، أما لغة الإنسان فيعتورها الصدق والكذب. ونزولاً عند ذلك نبّه علماء المعاني إلى صدق الخبر وكذبه، ووضعوا حدوداً، فكان: «صدق الخبر مطابقته للواقع، وكذبه عدمها، وقيل: مطابقته لاعتقاد المخبر ولو خطأ وعدمها...»[64]. ولهذا قالوا: «الأجسام الخرس الصامتة ناطقة من جهة الدلالة ومُعْرِبة من جهة صحة الشهادة»[65].

2 - العلامة اللسانية في الكلام تبنى على ثنائية الدال (Signifiant) والمدلول (Signifie)، والعلاقة بينهما اعتباطية[66]، أي «ليس من الضروري التطابق بين المدلول والدلالة، فنجم السماء ونجم الصباح عبارتان ليست لهما الدلالة نفسها مع أنهما مدلول واحد هو كوكب ڤينوس...»[67]. على حين أن العلاقة بين الدال والمدلول في لغة الأجسام الصامتة أوضح وأقرب؛ لأن الدال جسم حسي ملموس يرسم معالم المدلول. فالوضعية هي التي تسعى وتعمل على توثيق معنى من المعاني، وعلّة الأمر أن ملابساتها وظروفها هما اللتان تستدعيان الحدث الكلامي. من شواهده قولهم في الشكر: «لو سكت الشاكر لنطقت المآثر. لو صمت المخاطب لأثْنَت الحقائب، ولشهدت شواهد حاله على صدق مقاله. إن جَحَدْتُ ما أوْلانيه، وكفرتُ ما أعطانيه، نطقت آثار أياديه عليّ، ولمعت أعلامُ عوارفه لديّ»[68]. وفيه ذكرت نعَمَهُ الكثيرة التي نطقت بها شواهد الحال - حين سكت الشاكر - لا عن طريق المقال. والذي يقوي ما نقوله: «أن النُّصْبة ليست في نهاية الأمر سوى المعنى وهي وإن كانت نوعاً من الدلالات إلا أنها تختلف عن غيرها في كونها لا تتركب من وجهين دال ومدلول. فهي معنى بدون لفظ وجسم بدون روح»[69]. ويبرز ذلك جلياً في قول الجاحظ: «هي الحال الناطقة بغير لفظ والمشيرة بغير اليد»[70].

تركت لغة الأطلال بصماتها في حقول العربية المتنوعة، منها:

أولاً: في البلاغة العربية:

أدخلت لغةُ العلماءَ في حيرة حين حاولوا الهروب من حقيقتها وعدم الاعتراف بها، كمنطق يؤثر عنها. وتفادياً للخلل الحاصل من اختزال كلام الجماد، برز عنصر التأويل عبر برزخ المجاز[71]. وإذا صحّ المجاز في بعض المواضع، كما في قوله تعالى: ﴿واسْأَلِ القَرْيَةَ﴾[72]، فأوّلوها تفادياً للخلل، قالوا: الحقيقة، واسأل أهل القرية[73]؛ لأن القرية (وهي جسم جامد) لا تنطق. ولكن ذلك لا يستقيم دائماً، كما في قولهم: «كَلَّمَ هنْداً، وأنت تريد غلام هند»[74]؛ لأن هذا يَشْكُل. وتجنباً له وضع العلماء قواعد لحذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، قالوا: «... وهو أن المجاز لا يقاس عليه وإنما يحذف المضاف ويقام المضاف إليه مقامه في موضع دون موضع بحسب ما يتفق من فهم المقصود وزوال اللبس والإشكال»[75]. واستناداً إليه منعوا القول: سَل البساط والكوز، ولم يمنعوا: سَل الطلل والربع؛ حجتهم قربه من المجاز. وهكذا أوّلوا وتناقضوا، فأجازوا بعض القول ولم يجيزوا بعضاً، بدا ذلك في تعقيبهم على الآية: ﴿واسْأَلِ القَرْيَةَ﴾، قالوا: «يصح في بعض الجمادات لإرادة صاحب القرية..»[76]. ولو اعترفوا بلغة الجماد لقلصوا التأويل ويسروا التفسير، وطردوا الفرقة والخلاف.

ثانياً: في علم اللغة (lingustic)

أكّدت حقيقة لغة الجماد، وكيفية فهم أصولها على علم الدلالة الاهتمام بالظروف المحيطة لاستبيان معناه. نقل عن بريتو (Prieto) قوله: إن اللفظة وحدها غير كافية لإنشاء المعنى[77]، بل لابد من استدعاء الملابسات والظروف التي يتم فيها الحدث الكلامي. إلى جانب الوضعية التي تعمل على توثيق معنى من المعاني المقبولة.

وهو أمر عزّزه أيضاً تودوروف، حين أظهر أن التبليغ لا يتم بوساطة العلاقات الإنسانية وإنما بوسائل رمزية تحيط بهذه العلامات وتحف بها من كل جانب[78]. وهذا الأمر يُراعي بدقة متناهية في فهم لغة الأجسام الصامتة، وهو بشيء من اليقين منقول من أصول لغة الجماد، التي تعتمد على وضعية الجسم لتقرير معناه.

وجرّت ظروف الكلام الحالية إلى أصول اللسانية والبلاغة العربية ما يعرف بالقرائن. فالكلام لا يفهم على حقيقته إلا بمساعدة القرائن، وهي «ما يعين على ذلك قرائن لفظية بما هي موانع مصاحبة لما أريد صرفه عن ظاهره ويصعب الأمر إذا لم توجد هذه القرائن اللفظية...»[79]. من أمثلة ما جاء في قول ابن المعتز، [من الرمل]:

جُـمِـعَ الـحَـقُّ لَـنَـا فِـي إِمَـامٍ   قَتَلَ البُخْلَ وَأَحْيَا السَّمَاحَا[80]

فقرينة الاستعارة التبعية نسبتها إلى المفعول وهو «قتل البخل».

ثالثاً: في النحو:

أدى كلام الجسم الصامت في النحو العربي أثراً بارزاً، شهده في مخاطبة العاقل وغير العاقل بالأسماء الموصولة نفسها. فالدمن والأطلال وسواهما تخاطبان بما يخاطب به العاقل من الإنسان، يصوره قول امرئ القيس، [من الطويل]:

أَلاَ عِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلَلُ البَالِي   وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي[82]

وأكد السلوك اللغوي المذكور الاستعمال القرآني الوارد في قوله عز وجل **﴿والله خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ﴾**[83].

وتوسعوا في استعمالهم حتى أضحى من سنن العرب. قال

الثعالبي: «فصل في إجراء ما لا يعقل ولا يفهم من الحيوان مجرى بني آدم»[84]. وما هي في الحقيقة إلا انعكاس لكلام الجسم الصامت، الذي أجبر العلماء على تنزيله منزلة العاقل لعلة النطق[85] الذي يصدر عنه.

رابعاً: في نشأة اللغة:

ترك كلام الجامد بصماته البيّنة في قضية نشأة اللغة. المعروف أن العلماء اختلفوا في تفسير نشأتها على مذاهب[86]، تراوحت بين التوقيف والاصطلاح... ثم افترق أصحاب التوقيف في الطريقة التي وصلت بها إلى الناس. بعضهم ذهب إلى القول بالوحي إلى نبيّ من أنبيائه، أو «بخلق أصوات في بعض الأجسام تدل عليها وإسماعها لمن عرفها ونقلها...»[87]. والأصوات التي تصدرها الأجسام الخرساء، والتي فسرت فيها كيفية وصول اللغة إلى الناس لَهِيَ صدى لكلام الجامد. وهو رأي يحمل دلالة بداية الفكر الإنساني. واستناداً إليه يمكن تسجيل تطور اللغة وأسلوب التعبير على النحو التالي: النُّصْبة فاللفظ ثم يضاف إليها الخط، متطوراً إلى غير ذلك من العلاقات التي يمكن أن تلحق بنا»[88].

خرجة:

نخرج - بعد ما تقدم - باستنتاج مفاده: أن اللغة (الكلام) من مستلزمات كل مخلوق من المخلوقات، إنساناً كان أم حيواناً أم جماداً، ثم يفترق كل مخلوق بأسلوب من أساليب التعبير يخصّه[89] ويتميز به وتتفاضل لغات المخلوقات في قدرتها على البيان وإظهار المعنى، تتقدمها لغة الإنسان. قال الجاحظ: «... والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان... والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى... لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما

هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[90]. ولا غرابة - بعد - أن يفوه صاحب المنطق: «حدُّ الإنسان الناطق المبين»[91]. وعليه تكون ميزة الإنسان عن غيره من المخلوقات ليست بالنطق وحده، بل بالنطق الذي يمتاز بالبيان قياساً إلى نطق المخلوقات الأخرى. مع العلم أن الدلالة في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق[92].

على ضوء حل إشكالية نطق الأطلال... نقرأ أقواله تعالى: **﴿الْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَى أَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ﴾**[93]. وقوله جلت قدرته: **﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾**[94]. وقوله عز وجل: **﴿يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾**[95]، واضحة الدلالة، سهلة التفسير: فضلاً على أقوال الشعراء التي تتردد في المصادر[96]، وهي تحمل معنى التسليم على الديار، كما في قول أبي تمام، [من الكامل]:

دِمَـنٌ أَلَـمَّ بِـهَـا فَـقَـالَ: سَلَامُ كَمْ حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الإِلْمَامُ[97]

وقول البحتري، [من الكامل]:

هَذِي المَعَاهِدُ مِنْ سُعَادَ فَسَلِّمْ وَاسْأَلْ وَإِنْ وَجَمَتْ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ[98]

بيّنة المقصد، واضحة الدلالة والقصد. ولكن العبرة في فقه ما تقول، وتصوُّر كيف تنطق، وعقل حقيقة ما تفوه.

إن كشف الغُمَّة عن حقيقة كلام الأطلال ولغة الأجسام الجامدة، لهو ضرب كشح الجهل عن ظاهرة خفيَّة في موجودات الأرض، وتفسير لمجاهل نعايشها ولا نتواصل معها في حياتنا الاجتماعية؛ لفقدان صلة الوصل وجسر العبور... إنها اللغة التي تتمثل في أصناف الدلالات على المعاني، ما بين لفظ وغير لفظ.

الهوامش

1) سورة فصلت، الآية 21.

2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 74-76.

3) وذلك نظراً إلى كثرة ما يلقى إلى السمع من هذه الأساليب، فيجري اللسان في حلبتها، ويسير التعبير على نهجها؛ لأنه - على حد قول ابن خلدون - «السمع أبو الملكات اللسانية». ينظر، ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ط 2، 1982م، ص 1056-1057.

4) الأعشى: الديوان، شرح محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، 1972م، ص 53.

5) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 148.

6) بشر بن أبي خازم الأسدي: الديوان، عني بتحقيقه د. عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط 2، 1392هـ - 1972م، ص 20.

7) حسان بن ثابت: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 218.

8) سورة الإسراء، الآية 44.

9) سورة الأنبياء، الآية 79.

10) سورة ق، الآية 30.

11) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط 4، لا. تا، مج 1، ج 1 ص 78.

12) البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، مج 2، ص 351.

13) الآمدي: الموازنة، حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الباز للطباعة والنشر، لا.ب، لا. تا، ج 2 ص 405، ولم نعثر عليه في ديوان أبي تمام، طبعة دار الفكر للجميع، بيروت.

14) أبو تمام: الديوان، مراجعة د. محمد عزت نصرالله، دار الفكر للجميع، بيروت، لا.تا، ص 17.

15) يراجع، الآمدي: الموازنة، ج 2 ص 408.

16) عرّف ابن جني اللغة بقوله: «حدُّ اللغة أصوات يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم».

ابن جني: الخصائص، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، لا. تا، ج 1 ص 7.

17) سورة الإسراء، الآية 44.

18) يراجع، القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1413هـ - 1993م، مج 5 ج 10 ص 173.

19) يدل عليه تفسير الآية المذكورة: «ينزهه عما هو من لوازم الإمكان وتوابع الحدوث بلسان الحال. تدل بإمكانها وحدوثها على الصانع القديم الواجب لذاته». ينظر، البيضاوي: تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1408هـ - 1988م، مج 1 ص 572.

20) ابن قتيبة: عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، 1343هـ - 1925م، مج 1، ج 2 ص 181.

21) الجاحظ: الحيوان، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، مصر، ط 2، 1965م مج 1 ص 35.

22) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 81.

23) ينظر، ابن عبدربه: العقد الفريد، شرحه وضبطه... أحمد أمين وآخران، دار الكتاب العربي، بيروت، 1403هـ - 1983م، ج 3 ص 242.

24) أبو العتاهية: الديوان، دار صادر، بيروت، 1400هـ - 1980م، ص 492.

25) يراجع: أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، حققه وضبطه... علي محمد البجاوي، سلسلة من فرائد التراث الأدبي، لا. نا، لا. ب، لا. تا، ص 407-408.

26) حاتم الطائي: الديوان، ضمن ديوان المروءة، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1413هـ - 1992م، ص 237.

27) ينظر، المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1979م، ص 237.

28) لم نعثر عليه في ديوانه، طبعة دار الجيل، بيروت، ضمن ديوان الباكيتين، نقلاً عن د. عبدالعزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م، ص 212.

29) يراجع، ابن هشام: شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط 10، 1385هـ - 1965م، ص 30.

30) محمد محيي الدين عبدالحميد: منتهى الأرب بتحقيق شرح شذور الذهب - حاشية شذور الذهب لابن هشام - ص 30-31، حاشية (11).

31) ينظر، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 34.

32) يراجع، الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 78، وابن قتيبة: عيون الأخبار، مج 1، ج 2 ص 182، ولم نعثر عليها في ديوانه، طبعة دار صادر، بيروت.

33) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 79.

34) يراجع، ابن قتيبة: عيون الأخبار، مج 1 ج 2 ص 181.

35) الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 34.

36) ينظر، أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1406هـ - 1986م، ص 372.

37) التصحيف: «هو أن يقرأ الشيء بخلاف ما أراده كاتبه وعلى غير ما اصطلح عليه في التسمية». حمزة الأصفهاني: التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، 1387هـ - 1967م، ص 71.

38) التحريف: أن تجعل الكلام على حرف من الاحتمال يمكن حمله على الوجهين. قال عز وجل: ﴿يُحَرِّفُونَ الكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ﴾. الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لا. تا، ص 114.

39) حدّه أهل الأصول بأنه اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء، كالعَمّ لأخي الأب وللجمع الكثير.... ينظر، السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه... محمد أحمد جاد المولى وآخران، دار الجيل، بيروت، لا. تا، مج 1 ص 370-371.

40) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغة العربية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986م، ص 249.

41) يراجع، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 34.

42) ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 14.

43) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 81.

44) ت. تودوروف: مجلة التوصيل، عدد 16، سنة 1970م، ص 23، نقلاً عن د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 250، حاشية (23).

45) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1، ص 81-82.

46) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1410هـ - 1990م، مج 12 ص 638-639، مادة [وشم].

47) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبدالسلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، إسماعيل بن نجفي، إيران، لا، تا، مج، ص 113، مادة [وشم].

48) ينظر، ابن أبي الربيع: البسيط في شرح جمل الزجاجي، تحقيق ودراسة د. عياد عيد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1407هـ - 1986م، السفر 1 ص 158.

49) يراجع، ابن هشام: شرح شذور الذهب، ص 29.

50) سورة فصلت، الآية 11.

51) ينظر مذاهب العلماء في تفسير ذلك، البيضاوي: تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1408هـ - 1988م، مج 2 ص 350.

52) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 76.

53) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 76.

54) يراجع، الجاحظ: الحيوان، مج 1، ص 35.

55) وهما نقيضتا الإعراب، قالوا: «أعرب الرجل أفصح القول والكلام». ينظر، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق د. مهدي المهزومي ود. إبراهيم السامرائي، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط 1، 1408هـ - 1988م، باب العين والراء والباء معهما.

56) يراجع، ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مج 4 ص 240، مادة [عجم].

57) الميداني: مجمع الأمثال، حققه وفصله... محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السُّنة المحمدية، القاهرة، 1374هـ - 1955م، ج 2 ص 25.

58) ابن عبدالبر القرطبي: بهجة المجالس وأُنس...، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، لا. تا، مج 1، ق 1 ص 60.

59) أبو تمام: الديوان، ص 194.

60) البحتري: الديوان، مج 2 ص 175.

61) يراجع، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 33.

62) ينظر، الجاحظ: الحيوان، مج 1 ص 33. وإيضاح ذلك أن الدليل ذا الوجه الواحد هو المعنى الذي يظهر تلقائياً وبدون واسطة ولا سبب؛ لأن الأجسام الخرس ناطقة من جهة الدلالة... ودليل ذا وجهين اثنين: وجه مدلول هو المعنى... ووجه دال هو الذي جُعل للإنسان للتعبير به عما حصل لديه من الحكمة أو المعاني بالاعتبار والمشاهدة. يراجع، د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 75.

63) سورة الفتح، الآية 11.

64) ينظر، القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لا. تا، ص 38. وأنكر الجاحظ انحصار الخبر في قسمين، وزعم أنه ثلاثة أقسام: صادق وكاذب وغير صادق ولا كاذب... يراجع، القزويني:

الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط 5، 1400هـ - 1980م، ج 1 ص 87.

65) يراجع، الجاحظ: الحيوان،. مج 1 ص 34.

66) Ferdinand De Saussure: Cours De Linguistique Génerale, Publié Par charles Bally et Albert SDechehaye, Payot, Paris, 1967, P: 99.

67) Claude Fermain of Raymond Le Blanc: La Sémantique, Le Presses de L'unuversité de Montréal (Québec), Canada, 1982, P: 14.

68) يراجع، الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مشروح بقلم د. زكي مبارك، حققه وزاد في تفصيله... محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، لا. تا، مج 1، ج 2 ص 388.

69) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 79.

70) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1، ج 1 ص 81.

71) المجاز «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضع اللغة لملاحظة بين الثاني والأول». ينظر، السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1403هـ - 1983م، ص 361.

72) سورة يوسف، الآية 82.

73) سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1408هـ - 1988م، ج 1 ص 212.

74) ينظر، أبو جعفر النحاس: إعراب القرآن، تحقيق زهير غازي زهدي، عالم الكتب ومكتبة النهضة، بيروت، ط 3، 1409هـ - 1988م، ج 2 ص 341.

75) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، 1969م، ص 122-123.

76) الغزالي: المستصفى من علم الأصول، دار الفكر، بيروت، لا. تا، ج 1 ص 342.

77) Claude Germain of Raymond Le Blanc: La Sémantique, P: 51.

78) نقلاً عن د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 250، حاشية (23).

79) محمد بدري عبدالجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1406هـ - 1986م، ص 33.

80) ابن المعتز: الديوان، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1415هـ - 1995م، ص 191.

81) يعتبر مدار قرينة الاستعارة التبعية في الأفعال وما يتصل بها، على نسبتها إلى الفاعل، كقولك: نطق الحال.... يراجع، السكاكي: مفتاح العلوم، ص 383.

82) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لا. تا، ص 139.

83) سورة النور، الآية 45.

84) يراجع، الثعالبي: كتاب فقه اللغة وأسرار اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لا. تا، ص 212.

85) شاع على لسان العرب أن تقول لمن يعقل: وأبيك لقد أجملت وكثرت على الألسن حتى تعدّوا به إلى ما لا يعقل، قسماً وغير قسم. ينظر: الآمدي: الموازنة: ج 2 ص 405-406.

86) يراجع، ابن جني: الخصائص، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، لا. تا، ج 1 ص 33، وابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، حققه وقدم له مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران، بيروت، 1383هـ - 1964م، ص 31.

87) السيوطي: كتاب الاقتراح في علم أصول النحو، دار المعارف، سوريا - حلب، 1359هـ، ص 7.

88) د. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 80.

89) واللغة نفسها تختلف من جنس إلى آخر، حملاً على اختلاف نوعية الناس، يعززه قوله جلّ وعلا: ﴿وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ﴾ فاختلاف الألسنة إشارة إلى اختلاف اللغات وإلى اختلاف النّغمات، فإنّ لكل إنسان نغمة مخصوصة يميزها السمع كما أن له صورة مخصوصة يميّزها البصر. يراجع، الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص 450.

90) الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 75-76.

91) نقلاً عن الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 77.

92) يراجع، الجاحظ: البيان والتبيين، مج 1 ج 1 ص 81.

93) سورة يس، الآية 65.

94) سورة الحديد، الآية 1.

95) سورة النور، الآية 24.

96) ينظر، الآمدي: الموازنة، ج 1 ص 394-396.

97) أبو تمام: الديوان، ص 171.

98) البحتري: الديوان، مج 1 ص 143.





القراءات الحداثية للتراث النقدي: مقاربة منهجية



مصطفى بيومي عبدالسلام

« تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة على
طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها، من حيث
هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها،
من حيث هي حضور مستقل في الوجود ».

«جابر عصفور»



(1)

يشير مصطلح «الحداثة Modernism» في الفكر الغربي إلى الملامح الجديدة والمتميزة للموضوعات والأشكال والمفاهيم والأساليب في الأدب والفنون الأخرى، التي تنقض وتهدم المعايير والاتجاهات التقليدية[1]. أما مصطلح «ما بعد الحداثة Post-modernism» فإنه يعاني - كما يرى «إيهاب حسن» - من التقلب الدلالي، فليس ثمة إجماع بين الباحثين على معناه، فبعضهم يربطه بـ «الطليعية avant-gardism» أو حتى بـ «الطليعية الجديدة neo-avantgardism»، في الحين الذي يراه البعض مساوياً تماماً لمصطلح «الحداثة»[2]. وإذا كان «إيهاب حسن» أشار إلى الدلالة المتغيرة المتقلبة لمصطلح «ما بعد الحداثة»، فإن «ليوتار» يرفض عملية تحقيب التاريخ الثقافي في الصورة التي ترسمها اللاحقة «ما بعد -Post» أو اللاحقة «ما قبل -Pre»، لأن الحداثة تتضمن بالضرورة

إعادة كتابة أو على حد قوله إن الحداثة: «تتضمن في نفسها دفعاً وتحريكاً وتحريضاً لتتجاوز نفسها إلى حالة أخرى غير حالتها»[3].

ومهما يكن الأمر حول دلالة مصطلح «الحداثة» في الفكر الغربي، أو ما طرحه «أدونيس» من أن الحداثة العربية لا يصح أن «تبحث من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي، أصولاً وتاريخاً، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارتها أو نتجت عنها»[4]، فإن نواة هذه الدلالة سواء كان ذلك في الفكر الغربي أو الفكر العربي هو التأكيد على فعل المجاوزة، وعدم الركون إلى المألوف والمعتاد في كل شيء، أو على حد عبارة «ليوتار» السابقة أن الحداثة تتضمن بالضرورة إعادة كتابة ومن ثم إعادة تأويل وقراءة طبقاً لمقررات جديدة تماماً من أجل مجاوزة حالتها إلى حالة أخرى غيرها. هذه المقررات الجديدة تضع المعرفة وطرق إنتاجها في مناخ الأسئلة، وتبدأ «من انقسام الوعي المتمرد على نفسه، ليصبح ذاتاً فاعلة وموضوعاً منفعلاً، ذاتاً فاعلة تعيد إنشاء موضوعها الذي هو هي من ناحية، وتعيد صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع من ناحية أخرى»[5].

وإذا كانت قراءات التراث المختلفة - منذ عصر النهضة إلى هزيمة يونيو (1967) على وجه التقريب - لم تتوجه إلى أن تضع التراث موضع المساءلة وإنما توجهت إلى استعادته بصورة تسقط الماضي على الحاضر، لتعيش زمن التراث نفسه في آلية تلغي في المقابل زمن الحاضر ومشاكله، أو تسقط حاضر الآخر/ الغرب على التراث في صورة شوهت التراث وحاضر الذات معاً، وفي الحالين «إمحاء للشخصية. في الحالين، عقل مستعار وحياة مستعارة، فهذه الثقافة لا تعلم استهلاك الأشياء وحدها، وإنما تعلم كذلك استهلاك

الإنسان»[6]، أو توجهت هذه القراءات إلى كتابة نوع من التاريخ يتوسل بالحياد العلمي الواهم الذي يفصل فصلاً تاماً بين التراث والحاضر، فألغت التاريخ نفسه وفاعليته، التي هي في نهاية الأمر فاعلية الاتصال الخلاق الذي يضيف من خلاله اللاحق إلى السابق. ومن ثم برز نمط قرائي جديد «حداثي» يطمح إلى إعادة التأسيس والكتابة، ولم يكن هذا الطموح يتوجه إلى الاستعادة أو الإسقاط أو كتابة نوع من التاريخ الصامت بقدر ما كان يتوجه إلى الانتقاد والتثوير والمجاوزة، متسلحاً بوعي يعترف بأن:

«ما أنتجه أسلافنا في مختلف الميادين ليس كله قادراً على الإجابةعن مشكلاتنا الراهنة، أو على إفادتنا في تحقيق كشوف معرفية جديدة. وهذا لا يعني إنكاراً لقيمتهم ودورهم في تاريخية إنتاج المعرفة، وإنما يعني التوكيد على أننا نجابه اليوم قضايا ومشكلات لم يعرفوها، ولهذا يتحتم أن نقاربها بطريق مغايرة.. إن بقاءنا في أشكال المعرفة وحدودها، ومقارباتها القديمة، إنما هو خروج من حاضر المعرفة، ومن المعرفة ذاتها. فمثل هذا البقاء لا يعني، بالضرورة، المحافظة على تراثنا أو التمسك بأصالتنا.. وإنما هي، بالأحرى، الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل، اتجاه عالم يتمثل الماضي ويمتلكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل»[7].

هذا الوعي المتمرد أو الضدي - فيما يرى «جابر عصفور» - علامة فارقة من العلامات التي تؤسس الشروط الملازمة للحداثة[8]. هذا الوعي نجده عند قراء كثيرين للتراث، برزوا منذ العام السابع والستين أو قبله بقليل، مؤكدين أن حداثة الفكر تعني في المقام الأول

أن «يفكر فيما لم يفكر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يكتب حتى الآن»[9]، وأن الحداثة في الثقافة العربية هي «مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه، ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي»[10]، ولذلك يستلزم هذا الحوار النظر في بنى الحياة العربية، وبنية التفكير العربي، من أجل مجاوزة «المبنى التقليدي» أو يستلزم هدماً «للبنية القديمة التقليدية» من أجل عملية التغيير. هذا الهدم لا يعني كما يقول أدونيس:

«الارتباط بماضي غير الماضي العربي، أو السقوط في تراث غير التراث العربي، وإنما يعني تجاوزه بأدواته ذاتها. وفي هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست في الذهن، بل في التجربة. والتجربة الحقيقية الحية هي ما تؤدي عملياً إلى تغيير العالم. وهكذا تكون النظرية الصحيحة وعياً بممارسة عملية تستهدف هذا التغيير»[11].

ولا تختلف لغة «الهدم» عند «أدونيس» عن لغة استعادة التراث عند «عبدالسلام المسدي»، الذي يرى أن:

«مقولة الحداثة عند العرب أغزر طرافة وأكثر خصباً إذ تتنزل لديهم متفاعلة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل في التفكير المعاصر. وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعوهم اليوم إلى «قراءته» - على حد عبارة المنهجية الراهنة - ومعنى ذلك أن العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوري لديهم، ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه. واسترداده هو استعادته له. واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية عليه، حتى لكأن الاستعادة عند العرب اليوم مقولة قائمة بنفسها تكاد لا تعرف وجوداً عند سواهم على

النحو الذي هي عليه عندهم. ومن رام الوقوف على القواعد التأسيسية في هذه المقولة كفاه النظر إلى غائيتها وهي فك إشكالية الصراع بين القديم والجديد. فمقولة الاستعادة تنفي الديمومة إذ هي تكسر الزمن »[12].

وربما لا يختلف «الهدم» واستعادة التراث التي تنفي الديمومة عن إعادة الكتابة للتاريخ الثقافي العربي عند «الجابري» الذي يحرص على:

«إعادة كتابة تاريخنا الثقافي بصورة عقلانية وبروح نقدية لأنه من خلال ممارسة العقلانية النقدية في تراثنا نكتب عقلانية أصلية وجديدة، عقلانية ستكون هي التربة الصالحة، الفتية الخصبة، التي تستطيع حمل مبادئ وأسس العلم المعاصر»[13].

وربما - أيضاً - لا يختلف هؤلاء جميعاً في الهدف عن «حمادي صمود» الذي حرص على:

«مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه في ذاته واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التي يتضمنها، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم، حولنا، في هذه القضايا»[14].

هؤلاء القراء جميعاً لا استثناء لواحد منهم دون آخر يشتركون في هدف إعادة التأويل والقراءة طبعاً لمقررات جديدة سواء كان ذلك بلغة الهدم «أدونيس»، أو حمل التراث على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية عليه «المسدي»، أو إعادة الكتابة بصورة عقلانية وبروح نقدية «الجابري»، أو محاصرة مظاهر الحداثة

في التراث «صمود». إن إعادة التأويل والقراءة قرين مظاهر الحداثة من حيث هي: «الشك، والتجريب، وحرية البحث المطلقة، والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله»[15]، هؤلاء القراء جميعاً حرصوا على زلزلة القيم والمعايير الكاتبة، مستبدلين بمفهومات: المطلق، واليقين، والإجابة الثابتة، والمنتهى، مفهومات: النسبي، والشك، والسؤال الدائم، واللامنتهي. هذا يعني أن سؤال المعرفة وسؤال الحقيقة يظل سؤالاً مفتوحاً، ويعني أن المعرفة لا تكتمل، وأن الحقيقة بحث دائم. وعلى الرغم من وجود التباين والاختلاف في استراتيجيات القراءة ذاتها، التي تباعد بين «أدونيس» و«المسدي» أو بين «الجابري» و«صمود»، وعلى الرغم أيضاً، من وجود التباين في الحقل المعرفي الذي تتوجه إليه كل قراءة، فإنهم جميعاً يقعوا ضمن إطار القراءة الحداثية، على النحو الذي تغدو معه كل قراءة منها - كما يقول «جابر عصفور» - قراءة:

«انتقادية تثويرية في آن، منطلقها الفاعلية اللغوية... والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى «التجاوز» وإلى «الإبداع» دون «الاتباع»، ومن ثم تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه، محطمة بذلك سطوة التناقض مع الحداثة»[16].

ضمن هذا الإطار - أيضاً - انطلقت قراءات التراث النقدي الحداثية، وإذا كنا في هذا السياق نحاول أن نقدم مقاربة منهجية للقراءات الحداثية للتراث النقدي فإننا سوف نفحص ثلاث قراءات حداثية مختلفة، نبدؤها بقراءة «مصطفى ناصف»: «نظرية المعنى في النقد العربي» (1965).

(2)

اضطلع النقد الأدبي في فترة ما بين الحربين بجملة من المفاهيم النقدية دارت حول النص الأدبي وسياقاته التاريخية، والاجتماعية والنفسية، مما جعل النقاد ينظرون إلى هذا النص بوصفه وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية. وتجاوز الأمر هذا الحد حين تحدث النقاد عن الأثر الذي يخلفه العمل في ذات الناقد، ومحاولة إعطاء هذا الأثر قيمة نقدية توجه تفسير هذا العمل. وربما كان ما يشغل عقل الناقد - فيما أظن - في تلك الفترة هي محاولة التوفيق بين الدراسة العلمية (التاريخية/ الاجتماعية/ النفسية) والدراسة الانطباعية التأثرية. كان ذلك واضحاً عند «أحمد ضيف»، و«طه حسين» وغيرهم من نقاد تلك الفترة. وفي نهاية الخمسينات وبداية الستينات كانت هناك محاولات تجتهد في أن تقوض تلك المفاهيم السائدة في النص والمبدع والمتلقي، وإحلال مفاهيم جديدة مغايرة، فلم يعد النص مرآة للمجتمع والبيئة، ولم يعد مرآة لنفسية منتجة، ولم يعد النقد - أيضاً - تعبيراً عن انفعالات وتأثرات الناقد التي يشعر بها إزاء العمل، وإنما أصبح ينظر إلى النص بعيداً عن سياقاته المختلفة التي أنتجته، واستقلاله التام عنها، بوصفه بنية لغوية استاطيقية في المقام الأول. وأصبحت مهمة الناقد هي الكشف عن تلك المقومات التي تجعل من ذلك النص نصاً مستقلاً.

كانت بداية هذه المحاولات كتاب «الصورة الأدبية» (1958) لـ«مصطفى ناصف»، وكتاب «ما (هو) الأدب» (1960) لـ «رشاد رشدي». لقد كانت مهمة الكتاب الأول، فيما يظن ناصف، هي طرح المشكلات المتعلقة بالصورة الأدبية التي لا يعرفها النقد القديم، «أما نقدنا المعاصر فكثيراً ما يضل في أوهام، وألفاظ موروثة، وكثيراً ما

تعلو العناية بالجانب الخارجي من نظرية الأدب على الكشف المطمئن لعناصره ومقوماته الذاتية»[17]. إن المهمة - فيما أظن - كانت محاولة لإحلال منظومة من القيم النقدية في بحث الصورة محل منظومة أخرى. ولم يشأ «ناصف» أن يقف طويلاً أمام التراث النقدي، واكتفى بالتأكيد على أن النقد العربي القديم لم يحفل بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر[18]، وهرع سريعاً إلى بحث موضوع الصورة الأدبية في النقد الحديث، أو بالأحرى «النقد الجديد» الذي شغل نفسه بالنص أكثر من عنايته بأي شيء آخر يدور حول النص.

أما الكتاب الثاني، فقد نظر «رشدي» إلى النقد العربي فوجده واقع تحت التأثير الطاغي للنقد العلمي والانطباعي، وكان عليه أن يكتب هذا الكتاب من أجل الدفاع عن الأدب، و«الأساس الذي يقوم عليه الدفاع أن الأدب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى، وليس مجرد أي كلام يدعو إلى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروي خبراً»[19]. ودلف «رشدي» في دفاعه عن الأدب إلى منجزات النقد الجديد الذي ظهر في عشرينات هذا القرن في إنجلترا وأمريكا[20]. وراح يحدثنا، كما تحدث إليوت، ورتشاردز، وإمبسون، وبروكس، وتيت، ورانسوم، عن بلاغة العمل الأدبي، وموضوعية الأدب، والأدب والحياة، والشكل والموضوع، ومعنى العمل الأدبي، والأدب والعلم، ثم أخيراً عن مدارس النقد الأدبي، منتهياً من هذا كله إلى أن النقد الجديد كان يستهدف تحليل العمل الأدبي من ناحية بنائه ونسيجه، هذا التحليل:

«يزيدنا علماً به دون أن يخرجنا عنه، أما تفسير العمل في ضوء آرائنا والانطباعات أو الظروف التي أحاطت به والعوامل التي أثرت في إنتاجه فكل هذه الأشياء لا تقربنا من العمل الأدبي بل تبعدنا عنه»[21].

وإذا كان «مصطفى ناصف» في كتابه «الصورة الأدبية» لم يعبأ

كثيراً بالنقد العربي القديم، وكان «رشاد رشدي» معنياً بنقل الأصول التي قامت عليها حركة النقد الجديد، فإن «مصطفى ناصف» في قراءته «نظرية المعنى في النقد العربي» (1965)، كان معنياً بقراءة التراث النقدي وبنوع خاص «مسألة المعنى» في ذلك التراث، مقيماً - فيما أظن - جدلاً بين الأفكار القديمة والأفكار الحديثة التي دارت حول هذه المسألة. إن الحاجة بدت ملحة - فيما يظن ناصف - إلى فكرة تمييز الأفكار بعضها من بعض. ولقد تناول النقد العربي كثير من الباحثين، وأضاءوا السبيل، ولكن مايزال للأفكار التي حاول «ناصف» طرحها في هذه القراءة مكان، «إن التراث العربي وبخاصة في المجال التطبيقي، أعني الشروح والتفسيرات مايزال بكراً قابلاً لدراسات كثيرة عن المعنى وطرق كشفه»[22].

هكذا انطلقت قراءة «مصطفى ناصف» لنظرية المعنى في النقد العربي تبحث عن تمييز الأفكار بعضها من بعض. وإذا كان فعل التمييز يتضمن - على المستوى اللغوي - فعل العزل والفصل[23]، فإنه لا يعني أن ثمة فصلاً وعزلاً للخطاب النقدي القديم عن الخطاب النقدي الحديث، وإنما يعني أن النقد العربي مليء بالعبارات الغامضة، وعلى القارئ أن يواجه هذه العبارات الغامضة بصبر كبير، وربما تحل الثقافة الحديثة هذه المشكلة، ولا يعني - أيضاً - أن تتم قراءة التراث النقدي بمعزل عن دراسات أخرى تختلف عنه، وإنما ينبغي أن «يفهم النقد العربي القديم في ضوء دراسات تختلف عنه ولكنها تلقي عليه ضوءاً كبيراً مثل النحو والفقه وتفسير القرآن الكريم» (ص 8). إن فعل التمييز لا يتضمن - هنا - فعل الفصل والعزل، وإنما يتضمن فعل المراجعة، و«ليس من العيب أن تراجع معاني العبارات الشائعة في النقد العربي القديم فضلاً عن الحديث. هذه المراجعة تحررنا من سلطة الغموض، وتجعلنا أقرب إلي التفكير المنطقي السليم» (ص 9).

لقد بدأ «ناصف» قراءته بفصل يدور حول «نظام الكلمات»، مشيراً إلى أن «عبدالقاهر الجرجاني» انتهى بعد مراجعته أو قراءته لاستعمال المتقدمين لعبارات غامضة فضفاضة إلى ما يشبه نظرية خاصة في تنظيم الكلمات أو معنى العبارة الأدبية. إن «عبدالقاهر»، كما يرى ناصف، شغل بالعبارة الأدبية كما شغل غيره من النقاد على الإجمال، وقد شابه قليل من الشك في قدرة النحو العربي على التعرف على مستويات المعنى، ولكن «عبدالقاهر» لم يستطع أن يهدم مفهوم النحو للعبارة أو المعنى الجزئي، وإنما حاول أن «يفرق بدقة بين معاني الصيغ والعبارات في ظل الغرض الذي يقصد إليه الشاعر» (ص 13). ولذلك فإن كتاب «عبدالقاهر»، فيما يظن «ناصف»، محاولة للتعرف على بعض التفصيلات الخاصة بالترابط بين الكلمات، «وأثر ذلك في تسديد فهمنا وأحكامنا المتعلقة بالعبارة الأدبية. هذا الترابط لم يدرس دراسة مفصلة من قبل، ولذلك ظلت الصورة الدقيقة للمعنى غير واضحة في ذهن الناقد فضلاً عن النحوي. وبعبارة أوضح: كان معنى العبارة يبحث بحثاً مجملاً، ولكن عبدالقاهر أدرك الحاجة إلى بحث أكثر تفصيلاً ووفاء. وتفصيلات المعنى التي أهملها النقاد فضلاً عن النحاة تفصيلات هامة» (ص 14).

لقد ذهب «عبدالقاهر» إلى تصحيح بعض المفاهيم المتوارثة التي تدور حول العبارة، وراح يطرح فكرة تنظيم الكلمات وربطها. فإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى، ولذلك فإن «عبدالقاهر» يرى أن تنظيم الكلمات عنصر مهم في بحث الاستعارة التي يجب أن يتم في ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تكوينها (ص 15). لقد كان أهم شيء في بحث «عبدالقاهر»، فيما يظن «ناصف»، «ما ألح عليه حين خاطب اللغويين والنحاة بمثل ما خاطبهم به الجاحظ من قبل: إن اللغويين والنحاة ليسوا أصحاب بصر بالشعر، وهم مولعون

بحصر النشاط اللغوي في قواعد تحفظ وتطبق. ولكن «عبدالقاهر» لا يعنيه ما يعني النحاة واللغويون وإنما يعنيه أننا «باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة. وليس لهذه الجدة نهاية» (ص 17). ولذلك حرض «عبدالقاهر» الباحثين على محاولة قراءة الشعر العربي في ضوء هذه الفكرة» (ص 18).

ويترك «ناصف» عبدالقاهر قليلاً ليفحص موضوع نظام الكلمات الذي عنى به النحاة والنقاد واللغويون السابقون بدرجات متفاوتة، ويرى «ناصف» أن مصدر هذا الاهتمام كله هو علاقة اللغة العربية بالحياة، فلقد اختلط العرب بغيرهم، وبدأت اللغة العربية تتعرض للتغيير، وكان لابد أن تتفاعل مع سائر اللغات التي لقيتها. ويعرض «ناصف» لجهود النحاة (القراء) واهتمامهم بفكرة التركيب (ص 20)، ومفسري القرآن (ص 21)، وكتب البلاغيين (ص 24)، ثم البيئة الفنية (ص 25)، ثم أخيراً لجهود المتحدثين عن بلاغة القرآن الكريم (ص 27).

ويعود «ناصف» مرة أخرى «إلى «عبدالقاهر» ويعرض خلاصة موقفه من بلاغة العبارة القرآنية. لقد لاحظ «عبدالقاهر» أن «الصرفة» قد لقيت بعض الرواج في عصره، وأن أصحاب الصرفة لم يكن لهم في فهم اللغة والفن مكان ملحوظ، وقولهم إن الله صرف العرب عن معارضة القرآن يدل بوجه ما على العجز عن مواجهة النص. وقد رفض «عبدالقاهر» القول بالصرفة، وكان مدفوعاً إلى القول بأن الإعجاز مصدره تأليف العبارة. لقد كان عبدالقاهر أشعري المذهب، وتنظيم العبارة موضع عناية الأشعري، ولكن الأشعري لا يركن إلى هذا التنظيم وحده، ولذلك فإن «عبدالقاهر» بتر كثيراً من أطراف قضية ترابط الكلمات، والدافع إلى ذلك - فيما يظن «ناصف» - هو التمسك بحرفية معنى الإعجاز (ص 30:28).

ويرى «ناصف» أن «عبدالقاهر» تصور موضوع النحو تصوراً مثيراً، ولكنه حين أخذ في بلورة فكرته العامة سبح في أودية كثيرة غير خصبة. إن «عبدالقاهر» متأثر بالطريقة البصرية إلى حد كبير، والطريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى. إن البصري لا يعطي استقلالاً للنص، وعلى خلاف ذلك طريقة الكوفيين، ولذلك فإن بحث اللغة لم يكن سوى ظواهر مثل: التوكيد والتنكير والتعريف، والمعنى ليس ما يعني «عبدالقاهر»، «وإنما موضوع البحث هو تلقي المخاطب العنيد غالباً - لهذا المعنى. ذلك أن الثقة بين المتكلم والمخاطب مفقودة لغير سبب ظاهر من طبيعة النص ذاتها. والواقع أن ما شغل «عبدالقاهر» من المعنى ذو طابع ديني، ففي الجو الديني وجدله يكون الاتهام معقولاً إلى حد ما». إن عبدالقاهر - فيما يظن «ناصف» - تواردت في ذهنه مجموعة خواطر ذات علاقة متشابكة بين المعنى في النحو، والمعنى في الزخرفة، والمعنى في جماليات الشعر (ص 31:35).

وينتقل «ناصف» إلى الفصل الثاني من قراءته والذي عنون له بـ «الصورة العارية والصورة المنمقة»، ويخصصه لمشكلة اللفظ والمعنى. ويبدؤه بمقولة الجاحظ المشهورة: المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العربي والعجمي، القروي والبدوي وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير. ويرى «ناصف» أن النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ. لدينا المعنى السابق على المجاز أو المعنى المكشوف على حد عبارة الآمدي، وتأتي العبارة فتخرج هذا المعنى وتبرزه بقوة ودقة أكبر. وبعبارة أخرى: المعاني مطروحة على الطريق، ويأتي ما نسميه حسن التأليف وروعة اللفظ فيزيد المعنى المكشوف بهاء ورونقاً. إن هذه العبارات جميعاً، فيما يظن ناصف، «تنطوي تحت مفهوم واحد هو مفهوم الصورة العادية

والصورة المنمقة. المعنى مكشوف أو عار والصورة المنمقة هي حسن التأليف أو براعة الألفاظ. لدينا أصل وتحسين، فكلمة الألفاظ يراد بها تحسين المعنى العادي حتى يبدو خلاباً. حينما نصل إلى هذه النتيجة يبدو مفهوم المعنى العادي في النقد العربي مضطرباً غير مقبول» (ص 39:38).

ثم يدلف «ناصف» إلى مفهوم اللغة في العصور الوسطى في الشرق والغرب على السواء، والذي يلتقي مع مفهوم الثواب أو الكساء. هذا المفهوم يتطابق تماماً مع مقولة الجاحظ المتداولة التي يرى فيها أن الشأن في جودة اللفظ وحسن التعبير، وإقامة الوزن، والشعر صياغة وجنس من التصوير. في كل ذلك تعد اللغة مجرد كساء نغطي به أفكارنا، «هناك إذاً ثنائية تتعمق التفكير في اللغة. هذا إزاء ذاك، المبنى أو اللفظ الخارجي والمعنى أو الداخلي. المبنى يضاف إلي المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه أو كما يلبس الإنسان ثوبه.. اللغة إذاً كساعي البريد يحمل الرسائل إلى أصحابها ثم يذهب خالياً بعد ذلك إلى بيته. وفلاسفة العرب أنفسهم قالوا بهذه الفكرة التي سمعت صداها» (ص 40-41).

ولم يختلف «عبدالقاهر» عن الجاحظ في فهم اللغة، لقد قرأ عبارة الجاحظ كما قرأها كل مثقف، وقال إن المعنى يشبه فضة الخاتم، وصنعة الخاتم تشبه اللفظ أو التأليف. «عبدالقاهر» على الرغم من أنه أحدث ضجة كبيرة لكنه لم يخرج على الفلك القديم. هذه الطريقة توثق معنى الإشارة إلى شيء سابق، ولذلك فإن معاني النحو لم تكن سوى تحسين للشيء الساذج كما قال من قبل «عبدالقاهر» كل باحث. والباحثون بعد عبدالقاهر يعيشون في الإطار نفسه، كلهم يعنيه أن يستخرج كل ما في عبارة الجاحظ القديمة، هذا يعني، كما يظن «ناصف»، أن «فاعلية الذهن أو اللغة لا أثر لها. والقوة

الإنسانية الخالقة تهمل في النقد العربي كما أهملت في سيكولوجية أرسطو من قبل. ولم تكن لغة الشعر عند الناقد العربي موضعاً لتأمل قوة الخلق عند الإنسان. بل إن قوة الخلق لم تدرس من الناحية الأنثروبولوجية أو السيكولوجية في الفكر العربي. وبعبارة أخرى إن جميع الباحثين يرون أن المعنى في الشعر هو هو في خارجه، وأن الخلاف محصور في «طرز» أو «حواش». هذه الطرز تسمى أحياناً إيجازاً، وأحياناً استعارة، وتسمى أحياناً توكيداً وأحياناً قصراً أو حصراً (ص 43-47).

إن نظام الصورة المنمقة، كما يظن «ناصف»، يشكل معنى التفكير البلاغي في الشرق والغرب. فدلائل الإعجاز قائم على فكرة التوضيح وتحقيق المعنى، وكل بحث في نشاط اللغة يتحول إلى نوع من التوثيق والإثبات. ولذلك فإن «عبدالقاهر» جعل من الشعر نوعاً من المنطق التخييلي وأصبح مدار «البحث في الشعر وفقاً لهذه النظرية محصوراً في تفصيلات جزئية لا شك أنها أثرت في إفساد معنى القراءة الأدبية. هذه التفصيلات اهتم بها «عبدالقاهر» كم اهتم بها الباحثون المتقدمون جميعاً (ص 49:-51). لقد كان مفهوم الصورة المنمقة يختصر فهم النقد العربي لمسألة المعنى، والصورة العارية، كما يرى «ناصف»، هي التعبير الموافق للمنطق. والنحو هو منطق اللغة وهو مطابق لمنطق العقل. أما الدلالة اللغوية فهي دلالة منطقية أيضاً، فالإنسان في اللغة والشعر حيوان ناطق في نظر النقاد القدماء (ص 52). وإذا كان مفهوم الصورة المنمقة والصورة العارية قد حكم منطق التفكير البلاغي والنقدي، فإنه حكم - أيضاً - أي بحث في طبيعة الدلالات أو الموازنات أو أجناس الشعر وأغراضه إن الفكرة تطل عليك من قرب أو بعد بنسب مختلفة، ولا فرق أساسي بين كاتب وكاتب (ص 55).

ويتساءل «ناصف» لماذا كان عبدالقاهر مشغوفاً بفكرة المديح؟ إن كل معنى في النص هو أسلوب في المدح وأسلوب في الذم، ويصبح المدح هو بنية اللغة وبنية النحو بالإضافة إلى كونه بنية الشعر. ويرى «ناصف» أن «كل ما أراده عبدالقاهر من تجديد النحو هو أن يتسع صدره لمزيد من التماس هذه الفكرة في أساليب التعبير المألوفة فضلاً على الشعر، وتصبح كل شؤون المعنى في خدمة المدح». ولذلك فإن النحو وفلسفة اللغة في التراث العربي قد زيفت اللغة تزييفاً شديداً، «وجرى الباحثون عن معاني اللغة ونحوها في نفس الأفق الذي جرى فيه النقاد. كل شيء عدا المديح الصرف من الممكن أن يؤول إليه بعد وقت قصير أو طويل. هذا هو المبدأ الذي يطبقه النقاد والمدافعون عن النحو والمعنيون بشؤون اللغة والمعنى على الإجمال» (ص 59، 60).

وينتقل «ناصف» إلى الفصل الثالث من قراءته والذي عنون له بـ «فلسفة المعنى» مشيراً في بدايته إلى أن النقد العربي القديم لم يكن ينظر إلي الشعر على أنه يخلق نوعاً من الحقيقة خاصاً به، يمكن أن ينافس ويتميز من الحقيقة التي تطرحها الفلسفة أو الدين. إن المجتمع العربي لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه شيء يستطيع في جوهره أن يقدم معرفة عميقة ثابتة. إن المعرفة ذات طابع فلسفي، وذلك الطابع الفلسفي هو الذي حكم دراسة المعنى. إن المعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو، والماهية أو الجوهر تدرك عن طريق العقل المحض. لقد كان النقد العربي يبحث عن فكرة المعنى في ضوء فكرة الماهية أو قل «المعنى هو الماهية، والماهية ملتبسة بالأشياء، تكتسب عن طريق الملاحظة، والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة. ومن خلال ذلك نستطيع أن نقول إن المعنى الذي أدركه هؤلاء النقاد عن أفكار ذات طابع حسي» (ص 70:72).

إن نظرية المعنى في الشعر تقوم على التمييز بين الجوهر والعرض في النقد العربي القديم. إن اللغوي والناقد لا يأبهان إلا بالجوهر، هذه هي خلاصة فلسفة المعنى في النقد العربي القديم. إن الناقد القديم ينظر إلى المعنى واللغة نظرة قاصرة، والمعنى الذي يتحدث عنه يعتبر ضرباً من الاختصار والتعرية. والناقد الحديث ينكر في بحث اللغة والمعنى آثار الثنائية، «الاختصار والتعرية عند المحدثين وفاء وكمال عند المتقدمين. والمتقدمون يفرقون بين الجوهر والعرض، بين الدائم والمتغير، ويفرقون بين الصفة ونقضها، ويقسمون كل شيء أقساماً؛ ولذلك يصبح الاختصار الذي يزعمه اللغوي أو الناقد الحديث منهجاً صحيحاً في المعرفة عند القدماء... أرسطو رمز العالم القديم، ولكن فرويد هو رمز العالم الجديد. من الواجب إذن أن يلاحظ هذا التناقض. فإذا بعث ناقد قديم واستمع إلى وصفك للمعنى لبدا له أن المسخ والتشويه الذي ترميه به هو صنيعك أنت، لأنك كفرت بتعاليم أرسطو وتعاليم الفلسفة التي عاشت دهراً طويلاً» (ص 80:74).

وينتقل «ناصف» إلى الفصل الرابع من قراءته والذي عنون له بـ«المقارنة والتفاعل»، مشيراً في البداية إلى أن دراسة الاستعارة تدعو إلى التعليق على طبيعة اللغة التصويرية عامة، إنه ينبغي أن يتسع لها الوصف الفلسفي الشامل للغة. إن الاستعارة، كما يرى ناصف، ليست زينة، وإنما هي على العكس جزء أساسي من نظرية المعنى. إن الكتابات التقلدية تطرح فكرة أساسية مؤداها أن التعبير الاستعاري يستعمل بدلاً من تعبير حرفي معادل له، وهذا ما يطلق عيه «ماكس بلاك» نظرية الاستبدال في الاستعارة، أي أن الاستعارة حلت محل مجموعة من العبارات الحرفية. وشبيه بذلك الصورة الأخرى التي تشيع في الدراسات العربية القديمة. إن الاستعارة في تصور البلغاء

هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لغرض المشابهة، وبعبارة أخرى: إن الاستعارة مقارنة مضغوطة مبالغ فيها. في هذا التصور تحتل فكرة التشبيه أهمية بالغة القيمة، ويفترض التصور - أيضاً - أن التشابه قائم موجود قبل اللغة الاستعارية، والاستعارة - إذن - تأتي لتشير إلى هذه العلاقة السابقة. أما النظرية الجديدة في بحث موضوع الاستعارة هي نظرية التفاعل، «وخلاصتها أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تسندها معاً، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلهما». لابد إذن أن نبحث موضوع الاستعارة في هذا الضوء الجديد، فنحن «إذا عبثنا بفكرة المقارنة وأولينا نظرية التفاعل عناية أكبر بدت العبارة البسيطة أغنى وأعقد مما تصورنا من قبل» (ص 90:84).

أما الفصل الخامس فقد خصصه «ناصف» لفكرة الموازنة بين المعاني ورد بعضها إلى بعض، وتعقب أسرة المعنى عند السلف والخلف جميعاً، والذي عنون له بـ «الإحساس بالماضي». ويبدؤه ناصف بمقولة يرى فيها أن أهم ظاهرتين في النقد العربي هما: «تعقب المعاني والموازنة بينها وإسنادها إلى أصحابها، ومعرفة ما أخذه الشعراء من غيرهم. والظاهرة الثانية هي الحساسية اللغوية الضخمة. فالنقد العربي يعني وصف الكلمات وتحسس مواقعها في النفوس» (ص 99). أما الظاهرة الأولى فقد ألف فيها كتباً كثيرة، وهذه الظاهرة تتصل بظاهرة خاصة في عقلية المسلمين، فهي عقلية، كما يظن «ناصف»، «تهتم بإسناد الأشياء إلى أصحابها. فالإسناد عمل جوهري، المحدثون يهتمون بنسبة الحديث إلى صاحبه، واللغويون يعنون بنسبة المادة اللغوية إلى أصحابها، والمؤرخون في بعض أطوار التاريخ يسلكون مسلكاً مشابهاً. هناك إذاً معنى الرواية وإسناد الكلام

إلى أصحابه، والاعتقاد بأن معنى الكلام أو قيمته ليست في ذاته وحدها، بل هناك قيمة أخرى تنشأ عن الارتباط بشخص معين تقدم أو تأخر» (ص 99).

إن النقد الغربي نظر إلى الشعر على أنه تراث جماعي، تراث ينتمي إلى الأمة، ومن هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات وأصبح ينظر إلى الشعر العربي على أنه ضروب متقنة وغير متقنة من السرقات إن ذلك يعني أن هناك عناصر ثابتة أهم وأوضح من عناصر التطور. والنقد العربي لم يكن لديه مقاييس مقنعة استعملت في التمييز بين المعاني، «كل ما لدينا هو الاهتمام بإيجاز بعض المعاني وإطناب بعضها، هو تضييق المعنى وتوسيعه، أو هو الانتقال من الجنس إلى النوع مثلاً على نحو ما كان يقول أرسطو في تعريف الاستعارة» (ص 102). إن «ناصف» يرى أن موضوع الموازنة هو موضوع الإحساس بالماضي، أو فكرة المقارنة التي تتسلط على عقل الناقد القديم، إن الشعر القديم كالفكرة الأصلية والشعر المحدث كالصورة الاستعارية، والعلاقة بين الشعر القديم والشعر الحديث تقوم على المقارنة التي تحدثنا عنها من قبل. إن عملية المقارنة بين المعاني لن تؤدي إلى بيان التفاعل الناشئ عن مواقف الشعراء الماضية والحاضرة أو بعبارة أخرى: إن مثل هذا التصنيف لا يمكن أن يفيدنا في تبين وجوه التشابه والمخالفة بين تصورات الشعراء، بل لم يقصد به شيء من ذلك (ص 102:108).

أما الفصل السادس، فقد خصصه «ناصف» للبحث عن رموز التراث، وحاول أن يقدم فيه وجهة نظر تأويلية جديدة للأدب العربي (ص 112). والفصل السابع خصصه لبحث جماليات اللغة بما تنطوي عليه من مظاهر الخيال الكامنة في المستويات الدنيا من اللغة، والمهم من هذا البحث هو التأكيد على الموقف الاستاطيقي من اللغة

الذي يقوم على تفتيت فكرة التوصيل (ص 144). أما الفصل الأخير فقد خصصه لمجموعة من الملاحظات حول الفهم الأدبي تؤكد موضوع المراجعة لأساليب فهمنا للنص الأدبي (ص 158).

هكذا انتهت قراءة «مصطفى ناصف» للتراث النقدي إلى تدشين نوع من القيم النقدية تختلف عن تلك القيم الموجودة في التراث. ولم تكن القراءة محاولة لنفي التراث القديم بقدر ما كانت محاولة لفحص جملة المفاهيم التي دارت حول مسألة المعنى. كان الفحص يتم في إطار عملية إعادة التأسيس والمجاوزة، التي تضرب لكي تصل إلى بنية التفكير النقدي القديم، والتي حكمت تجليات نظرية المعنى في التراث النقدي، أو بعبارة أخرى: إن القراءة محاولة جدل وتفاعل بين المنجزات القديمة والمنجزات الحديثة، أو بالأحرى منجزات النقد الجديد. وقد استطاع «ناصف» أن يتشكك في جدوى المفاهيم القديمة التي دارت حول مسألة المعنى في الوقت الذي حرص فيه على وضع ملاحظات انتقادية تحرص على نوع جديد من المفاهيم.

كان هدف «ناصف» من هذه القراءة هو تمييز الأفكار بعضها من بعض، والتمييز لا يفترض علاقة الفصل والعزل، كما أشرت إلى ذلك سابقاً، وإنما يفترض أن ثمة أفكاراً تحتاج إلى مراجعة. والمراجعة - في تصور «ناصف» - هي فيما أظن - السياق التاريخي والفكري لذلك التراث. صحيح كانت هناك إشارات قليلة وسريعة في ثنايا القراءة إلى هذا السياق، ولكنها لم تقف طويلاً لفحصه جيداً. وربما كانت عنايتها ببنية التفكير يقف مانعاً أمام فحص السياق التاريخي.

أما النقطة الأخرى في هذه القراءة أنها حصرت النقد العربي القديم فيما أنتجه «عبدالقاهر الجرجاني» ونقاد القرن الرابع السابقين عليه، وأشارت إشارات سريعة إلى جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين،

واعتمدت كثيراً على النقد التطبيقي الذي كان يعنى باستخراج المعنى من النص، ومفاهيم هذا النقد التي دارت حول مسألة المعنى. هذا الحضور لـ «عبدالقاهر» والنقاد التطبيقيين في القراءة يتضمن غياباً لمحاولات أخرى في النقد النظري، مثل محاولة قدامة، ومحاولة حازم القرطاجني، صحيح أن القراءة أشارت إلى قدامة بوصفه ناقداً سيئ السمعة (ص 43)، وأشارت، أيضاً، إلى أرسطو وأثره في عقل الناقد، ولكنها لم تقف أمام ذلك النقد وفحص الأفكار الخاصة بنظرية المعنى، وإنما راحت ترصد النسق المجرد لنظرية المعنى في النقد العربي التطبيقي ومحاولة مجاوزته وتأسيس نسق جديد يتم على أساسه فحص شؤون المعنى. ولم يكن إهمالها للنقد النظري دليلاً على انحيازها للنقد التطبيقي، فلقد وقفت من ذلك النقد موقفاً يصل إلى حد العداء معه ومع النسق الفكري الذي يحكمه.

(3)

إذا كانت قراءة «مصطفى ناصف» هدفت إلى تمييز الأفكار بعضها من بعض، فدلفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدي القديم، محاولة زعزعة هذا البناء والتشكك في تجلياته التي عالجت مسألة المعنى، فإن قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي هدفت إلى فعل مراجعة التراث مراجعة لا يفارقها فعل المساءلة. ولا يتوجه فعل المراجعة المقترن بفعل المساءلة إلى التراث النقدي وحده وإنما يتجاوزه إلى التراث العام الذي يشمل حقول معرفية أخرى غير النقد الأدبي هذا من ناحية. ويمتد إلى الواقع الحاضر الذي تعيشه الذات العربية وصولاً إلى مساءلة الآخر ومنتجه المعرفي وهذا من ناحية أخرى. أو على حد عبارة «جابر عصفور» إن فعل المساءلة يمتد:

«ليشمل كل شيء ابتداء من موروثاته الخاصة، مروراً

بممارساته المتنوعة في علاقات هذا الواقع، وانتهاء بما يأتي من واقع آخر على الضفة المقابلة من البحر أو المحيط، أي ما يسعى إلى تعرفه عند غيره لا على سبيل النقل والاتباع وإنما على سبيل الإسهام في الإنتاج»[24].

هذا الفعل الكامن في قراءات «جابر عصفور» للتراث النقد يجعل من قراءاته جميعاً محاولة للإسهام الفاعل في عملية إنتاج المعرفة، وفي تعبيد جسر الاتصال، بين الماضي والحاضر وصولاً إلى المستقبل. هذا الإسهام الفاعل يرفض الدخول إلى دائرة الاتباع والتقليد، ملحاً على دائرة الإبداع الذاتي التي «لا تجعل من المستقبل تكراراً لأي عهد من عهود البشرية السالفة، أو محاكاة لأي مرحلة من مراحلها، أو بعثاً أو إحياء لأي عصر من العصور الماضية التي تلوذ بها العقول الخائفة من منازل تحديات العصر الذي يتسارع إيقاع تغيره بمعدلات غير مسبوقة»[25].

طبقاً لهذا المبدأ القيمي تحركت قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي، متوثبة بعافية الحرية، وروح التجريب والمغامرة، واحترام حق الاختلاف والمغايرة، متمردة على الركون إلى المألوف والمعتاد في كل شيء، مؤكدة مبدأ الفعل الابتكاري للذات العربية الذي:

«تتمرد به الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة في الإدراك، كي تدرك ما لم تكن تدركه من قبل، أو ما كانت تعجز عن إدراكه لقصور طرائقها المعتادة وقدم أساليبها. دافعها في ذلك هو مدى طموحها في التطلع إلي التقدم الذي لا تصنعه هذه الأنا إلا بانفتاحها على غيرها المختلف في عالمها الخاص، وعلى غيرها المباين في العوالم الأكثر تقدماً حولها، لكن منظور الإطار القيمي الذي يخضع كل شيء في عالم هذه الأنا أو العوالم المباينة لعالمها إلى الوعي النقدي

الذي يضع كل شيء موضع المساءلة، ولا يتقبل أي شيء على سبيل التقليد أو الاتباع أو التكرار أو حتى إعادة الإنتاج، بل على سبيل الحافز الدفعي إلى الاجتهاد والابتداع والإضافة والإسهام في تطوير عمليات الإنتاج الخلاق الذي لم يعد مقصوراً على أمة دون غيرها »[26]

هذا الفعل الابتكاري للذات العربية لن يتحقق - فيما يرى «جابر عصفور» - إلا عندما يصبح فعل المساءلة فعلاً شمولياً يبدأ من الذات وموروثاتها وينتهي بالآخر ومنجزاته، في محاولة تنطوي - أساساً - على الإسهام الفاعل في الإنتاج، وأداتها في ذلك:

«عقل شاك لا يتردد في مقاومة أي معتقد جامد أو مفهوم تسلطي أو خطاب قمعي أو أنظمة شمولية، عقل لا يكف عن مساءلة نفسه في فعل مساءلة غيره، مدركاً أن المساءلة كالعقلانية وسيلة حتمية للتحرر من احتمالات الاتباع ومخايلات التبعية»[27].

هذا المبدأ القيمي الذي يحرك فعل القراءة أو المساءلة تجلى في قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي، والتي بدأها بقراءته الأثيرة عن «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» (1973)، محدداً فيها ذلك المبدأ الذي يؤكد على الموقف النقدي من التراث، وفي هذا السياق يقول «جابر عصفور»:

«ولعلي لست بحاجة إلى القول بأن تقديرنا للظروف التاريخية للتراث لا ينبغي أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدي منه، في ضوء وعينا المعاصر، وما يؤرقه من مشاكل وقضايا. ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغير العصر وتطور قيمه، فالمهم أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا، ليكون هذا التراث متفاعلاً مع حاضرنا، لا مجرد

صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو مخطوطة بالإشارة إليها»[28].

ولا يختلف هذا الإطار القيمي الذي تحركت على أساسه قراءته الأولى عن قراءته التالية، الذي قرأ فيها «مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي» (1977)، مؤكداً على الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد، وأملاً في المستقبل، لأن التراث:

«محصلة لصراع إنساني، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد فكرية متباينة ومتعارضة يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة في آن. وبقدر مواقفنا من الحاضر نميل - بوعي أو بدون وعي - إلى الاختيار والتأكيد، والنفي والإثبات، وننحو صوب عمليات إعادة التفسير أو التشكيل»[29].

هذا المبدأ القيمي الذي حكم قراءات «جابر عصفور» بداية من «الصورة الفنية» ومروراً بـ «نظرية الفن عند الفارابي» (1975)، و«مفهوم الشعر» و«تعارضات الحداثة» (1980)، وانتهاء بـ «قراءة محدث في ناقد قديم: ابن المعتز» (1985)، جعلته ينظر إلى التراث النقدي في «علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم التي ساهمت في إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية... مثل الفلسفة وعلم الكلام، واللغة والتفسير»[30]. ولم يكن هذا التعامل يعني أن يوضع التراث النقدي هناك على المستويين المعرفي والأنطولوجي، بوصفه حدثاً تاريخياً انقضى وكف عن الوجود الفعلي، أو النظر إليه بوصفه كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم أدت دورها المعرفي والتاريخي على السواء، وإنما كانت تؤكد أن التراث النقدي، أو التراث العام، لا يمكن النظر إليه بوصفه كتلة معرفية مغلقة على نفسها تتمتع بالوجود التاريخي المغاير، لأن التراث فيما يرى «جابر عصفور»:

«موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، فضلاً عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه - رغم بعده التاريخي - مازال يؤثر فينا بالقدر نفسه الذي نؤثر فيه، وكأنه يشكلنا بقدر ما نشكله»[31]

وإذا كان هذا المبدأ القيمي الذي ينطوي على فعل المراجعة الذي لا تفارقه فعل المساءلة قد حكم جميع قراءات «جابر عصفور» للتراث النقدي، من حيث إنها قراءات حداثية في المقام الأول، فإنه لا يؤرقنا كثيراً ما طرحه «ابن الوليد يحيى» في كتابه: «التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور» (1999) حول تصنيف قراءات «جابر عصفور» إلى ثلاثة أنماط قرائية هي: القراءة التحديثية، والقراءة التأويلية، ثم القراءة التشخيصية. ومثل القراءة الأولى بـ«الصورة الفنية»، والثانية بـ«مفهوم الشعر»، والثالثة بـ«قراءة محدثة في ناقد قديم»، ويرى «ابن الوليد يحيى» أن القراءة الأولى عمد فيها «جابر عصفور» إلى تحديث التراث» أي «عصرنة التراث» وكانت تحتكم إلى «ثقل النظرية النقدية المعاصرة دون مراعاة - في أحيان - الحضور النصي للتراث، مما كان ينعكس سلباً على الحضور المتناص بين القارئ والمقروء»[33]. أما القراءة الثالثة، فهي قراءة مغايرة للقراءتين السابقتين، وهي تمثل «ذروة الوعي بمعطى القراءة طالما أنها تضعنا بشكل جلي أمام العلاقة الثلاثية القائمة بين القارئ والمقروء والأنساق المعرفية التي تصل بينهما. هذا بالإضافة إلى كل عنصر من هذه العناصر أشبه ما يكون بالنقطة في الدائرة»[34].

قد يبدو صحيحاً أن القراءة الأولى اختلفت عن الثانية واختلفت الثالثة عنهما. ولكن الاختلاف لم يكن في المبدأ القيمي الذي حكم قراءات «جابر عصفور»، وإنما كان في الاستراتيجيات القرائية التي اختلفت في «الصورة الفنية» عن «مفهوم الشعر» واختلفت، أيضاً،

عند قراءة «ابن المعتز». إن القارئ يتوسل بمخططات تتكيف لكي تعالج موضوع قراءتها، ولا يعني هذا التكيف أن يتغير النسق المعرفي الذي ينطلق منه القارئ. أما النقطة اللافتة للانتباه هي وضع «ابن الوليد يحيى» بطاقة لتوصيف كل قراءة على حدة، فلم تكن «الصورة الفنية» بحثاً عن عملية «عصرنة التراث» كما يدعي، وإنما كان بحثاً في تراث له ظروفه وطبيعته الخاصة، وما كان يؤرق «جابر عصفور» في هذه القراءة هو البحث عن جوانب الأصالة في هذا التراث، وجوانب الزيف فيه، والعلل والأسباب التي أدت إلى هذا أو تلك[35]. أما توصيف «ابن الوليد يحيى» لقراءة «جابر عصفور» التي دارت حول «مفهوم الشعر» بأنها قراءة تأويلية، فنستطيع أن نقول إن قراءات «جابر عصفور» جميعاً قراءات تأويلية، ولا فرق في ذلك بين «الصورة الفنية» أو «مفهوم الشعر» أو حتى قراءته لابن المعتز، لأنها جميعاً حرصت على تقديم معرفة جديدة بالتراث المقروء، تعتمد - أساساً - على عملية التفاعل بين النص وقارئه. أما القراءة الثالثة والتي وصفها بأنها قراءة تشخيصية، فما ينطبق عليها ينطبق على قراءاته الأخرى فمثلما شخص «جابر عصفور» الخطاب النقدي عند ابن المعتز، يمكن أن يقال بالكيفية نفسها إنه شخص مفهوم الصورة الفنية في الخطاب النقدي القديم، ومفهوم الشعر في ذلك الخطاب أيضاً، مادام القارئ محكوماً بمبدأ قيمي ينطوي على فعل المراجعة الذي لا يفارقه فعل المساءلة، ويؤسسه في الوقت نفسه الوعي النقدي بالمقروء التراث.

إن قراءات «جابر عصفور» جميعاً - فيما أظن - هي قراءات حداثية[36]، من حيث هي قراءات يحكمها فعل المراجعة المقترن بفعل المساءلة. ويمكن أن نفحص في هذا السياق إحدى هذه القراءات، ولتكن «قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز»[37]، لنتمكن من اكتشاف الكيفية التي قرأ بها «جابر عصفور» التراث النقدي.

يفتتح «جابر عصفور» قراءته المحدثة لابن المعتز، بالإشارة إلى أن أي قارئ لتراث ابن المعتز يستطيع أن ينتهي إلى نتيجة مؤداها: «إن الدوافع التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة مرتبطة ارتباطاً متعدد الأبعاد بالصراع الذي وقع فيه «القدماء» و«المحدثين» في القرن الثالث للهجرة (ص 153). ولكن ما تطمح إليه هذه القراءة المحدثة أن ترد هذه الجوانب المتباينة المتعارضة إلى قرانها المتحد، التي تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، والتي تنطوي على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارساته الإبداعية. وتحاول القراءة أن تكشف من خلال النص الكامل عن «الدلالات الأساسية التي تنسرب في كل مستوياته والتي لا يمكن فهم دلالة أي مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية» (ص 153). وإذا كان هدف هذه القراءة هو فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبي والبلاغي في نص ابن المعتز الكامل، فإنه لن يتم لها ذلك دون إدراك العلاقة التي تصل المستوى النقدي البلاغي بغيره من المستويات الأخرى في نص ابن المعتز الكامل، وتصل هذا النص الكامل بسياق أوسع هو سياق النص/ التراث، لكي «تنطق التعارضات الحادة التي انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، في مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة» (ص 154).

أما صفة «القدماء» في منظور هذه القراءة، فإنها تشمل أنصار الاتباع في مستويات عديدة، «طريقة القدماء» في أنواع الإبداع المختلفة، و«أهل النقل» في مجالات الفكر المتعددة. أما صفة «المحدثين» فتأخذ المعنى المضاد لصفة القدماء وتشمل أنصار الابتداع، «طريقة المحدثين» في أنواع الإبداع، و«أهل العقل» في مجالات الفكر. ويؤكد «جابر عصفور» على أن فهم أي مستوى من

مستويات القطبين المتنافرين لن يتم إلا إذا فهمت علاقة التشابه بين هذا المستوى بنظيره في قطبه المتجاوب وعلاقة التضاد التي تصل هذا المستوى بنقيضه في القطب المتنافر. ولكي لا تفقد القراءة صفة التاريخية. فإن «جابر عصفور» يشير إلى أن التضاد بين قطبي القدماء والمحدثين لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية وفكرية تقوم في مطلق مجرد، «بل كان تضاداً تضرب أصوله بجذورها في صراع تاريخي متعين، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية» (ص 154).

ويأخذ «جابر عصفور» في عرض السياق العام لكتابات ابن المعتز، والذي ينطوي على التعارض بين القدماء والمحدثين. المحدثون وأنصارهم - الذين ينتمون إلى طبقة الموالي والذين أسهموا في قيام الدولة العباسية، آملين في الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذي كانوا عليه أيام الدولة الأموية - صاغوا مشروعات فكرية تؤكد على أولوية العقل التي تنفي أي تميز عرقي أو اجتماعي أو وراثي، وأي تميز معرفي ديني ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر في الأدلة. وكان الوجه الإبداعي لهذه الرؤية الفكرية هو طريقة المحدثين في أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة. وكان هناك أيضاً نقد أدبي محدث صاغ فيه أهل العقل أصولاً نظرية جديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين. أما «القدماء» فهم يقفون على النقيض لأنصار الابتداع في الأصول الفكرية والاجتماعية والأدبية على السواء. وبقدر ما كانت الدوال الاجتماعية للقدماء تؤكد على النزعة العرقية ليتمايز البشر على أساس من العرق بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من

الثروة والمكانة، فإن الدوال السياسية تؤكد على الحق في الحكم وتأويل هذا الحق إلى تنزيه للحاكم في علاقته بالمحكوم. وكما أسهم المحدثون في إقامة الدولة العباسية في عصرها الأول انقلبت هذه الخلافة على هؤلاء المحدثين في بداية عصرها الثاني لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية التي انحازت إلى أنصار الاتباع من القدماء، وأصبحت الفلسفة والدعوة إلى الاعتزال هدفاً للهجوم الذي يقرنهما بالضلالة والزندقة في هذا السياق العام. وكان يوازي هذه التحولات الفكرية والاجتماعية تحولات أدبية ونقدية أعلى معها أنصار القديم من «مذهب العرب» و«عمود الشعر» و«مذهب الأوائل» على الشعر المحدث الذي خرج على هذا أو ذاك. وكان مبدأ «النقل» في الفكر يتحول إلى مبدأ خاص في النقد الأدبي، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة «السماع» الذي هو اسم آخر للنقل (ص 160:154).

هذا السياق العام - فيما يرى «جابر عصفور» - لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية والبلاغية لابن المعتز، فهذه الكتابات تتصل اتصالاً وثيقاً بالموقف الفكري العام لتيار القدماء «النقلي». ولم يكن ابن المعتز غريباً على هذا التيار، فلقد كان أساتذته جميعاً من أبنائه، بالإضافة إلى عملية المثاقفة التي حتمها وضعه الاجتماعي والسياسي بوصفه أحد أبناء الخلافة العباسية التي انحازت إلى تيار القدماء ونصرتهم على تيار المحدثين منذ عهد جده «المتوكل». هذا الارتباط الذي يصل فكر ابن المعتز بالأفق العام لفكر أهل النقل تجلى في أبعاد الممارسة الأصولية التي قام بها الحنابلة، وفي أبعاد الممارسة الأدبية التي قام بها لغويون لا ينفصلون في تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة في نهاية الأمر. والنقطة التي يلتقي فيها ابن المعتز مع الأفق العام لأهل النقل (الحنابلة) تنطوي على مقولتين أساسيتين، تتصل أولاهما

بمفهوم «الجبر» وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد»، «إذ تنسرب المقولتان في مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز، ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك في علاقات نسق معرفي متحد، تنبني منه رؤية عالم متجاوبة: يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيخمد فيه الحركة. ويسقط فيه التقليد على «الإنسان» فيفقده قدرة المعرفة وإرادة الفعل» (ص 160-163).

لقد افتتح «ابن المعتز» كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيداً عن مقولتي «الجبر» و«التقليد»، إذ تشير تلك العبارات إلى معنى «الجبر» الذي ينفي الإرادة الإنسانية، مؤكدة من خلال ذلك النفي تفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهي، ومولدة مع ذلك النفي، أيضاً، عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر، ويتمايز «صنف الملوك» فيما بينه على أساس من وراثة النبي صلى الله عليه وسلم. هذا التمايز يشير - كما يرى «جابر عصفور» - إلى هدف كتاب «طبقات الشعراء» الأساسي، وهو تفضيل ملوك بني العباس على غيرهم من المنافسين لهم في الحكم. ولا يخفي ابن المعتز هذا المقصد حين يقرر أن كتابه يجمع الأشعار التي قيلت في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس. وهذا عنصر من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الإيديولوجية للدولة. وإذا كان المقصد من كتاب «الطبقات» هو في حقيقة أمره مقصد سياسي، فإن دلالة «الجبر» و«التقليد» تتجاوب مع ذلك المقصد، «الجبر» مولداً لمفهوم «التقليد»، الذي يقترن بمفاهيم ملازمة تشير إلى ضرورة التصديق والتسليم والطاعة. إن هذا الوعي الطبقي الحاد الذي تنطقه كتابات ابن المعتز يسقط نفسه على مفهوم العلم الذي يفضي إلى مبادئ ترتبط بقواعد الرواية من ناحية، وتذوق الأدب من ناحية ثانية (ص 164:171).

وإذا كان الوعي الطبقي أفضى إلى مقررات علمية تتحول معها القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية، فإنه يتصل بنوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقته، وما يرتبط بهذا الترف من «أبهة الملوكية» أو مجون «صنف الملوك» مؤكدة على ما يمكن تسميته بمبدأ «الحق الملوكي» في ممارسة بعض أضراب اللذة الحسية. ويجد هذا العالم المترف ما يبرر له هذا الحق من اجتهادات فقهية، وتأويلات اعتقادية، تشير إلى أن مغفرة الله تبسط ظلها على كل شيء في الحياة الدنيا ماعدا الشرك بالله أو الخروج على الحكم، وتنعكس هذه النظرة التأويلية على علاقة الشعر بالعقيدة، وعلاقة الشعر بالأخلاق. وتسقط صفة «التقليد» على العلاقة الأولى، وتنفي صفة «الجبر» عن العلاقة الثانية، بالمعنى الذي يقر فيه ابن المعتز بحرية الشاعر في الجانب الأخلاقي، وينفي عنه هذه الحرية في الجانب الاعتقادي. وهذا كله يدور في عملية تأويل متحدة الوظيفة على النحو الذي «يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة «مقلدة» للمعتقد السياسي الديني لمن يتولى الحكم، والذي يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق «صنف الملوك» الذي ينتمي إليهم ابن المعتز» (ص 171، 174).

أشار «جابر عصفور» فيما سلف إلى الغرض السياسي لكتاب «طبقات الشعراء» لابن المعتز، والذي يتصل بالصراع الذي دار بين الدولة العباسية وخصومها. ولكن هذا الغرض السياسي يتجاور مع غرض أدبي يوازيه بقدر ما يضيف إليه. هذا الغرض السياسي يسقط نفسه على الغرض الأدبي، بالإضافة إلى التجاوب بين موقف ابن المعتز للخصومة الشعرية التي دارت بين القدماء والمحدثين، وموقفه الموازي للخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل. هذا يتكشف عندما نضع في الحسبان دلالة مصطلح «المحدثين» الذي يستخدم

معناه الزمني وليس الفني، بالمعنى الذي يقرن «الحديث» بالمعاصرة في الزمن وليس بالمفارقة في الاتجاه. ويتجاوب مصطلح «الطبقات» مع مصطلح «المحدثين» من حيث إن دلالته لا تفارق دلالة تعاقب الزمن وتسوية القيمة بما يتضمنه من دلالة التتابع الزمني والمشابهة والتسوية. هذه الجوانب الدلالية تؤكد الغرض السياسي من الكتاب، «لأنه في الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» في كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته، ويسوي بينهم جميعاً في وعاء معارضتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها - في هذا الزمن - هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي» (ص 177:179). أما اللافت للانتباه في كتاب «الطبقات» هو «محتوى التراجم» بما تتضمنه من دلالة الحضور ودلالة الغياب على نحو يفضي إلى عدم التسوية بين الطبقات من الشعراء، بالمعنى الذي تعلو قيمة المذكور/ الحاضر على المحذوف/ الغائب من المحتوى نفسه. وهذا يؤكد نوعاً من المغايرة الأدبية التي يتراتب معها الشعراء المذكورون - في الكتاب - تراتباً يومئ إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين (ص 182).

هذا الموقف المضمن لابن المعتز يتجلى - فيما يرى «جابر عصفور» في تكرار صفة «المطبوع» واقتران ظهورها عند مجموعة متعينة من الشعراء وغيابها في الوقت نفسه عند مجموعة مغايرة من الشعراء. إن هذا الظهور والاحتجاب يومئ إلي تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين في كتاب ابن المعتز من ناحية، ويشير إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التي تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع»، وتباعد «المطبوع» عن «المتكلف» الذي هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية. إن مصطلح «الطبع» في كتابات ابن المعتز يشير إلي

القضاء المقضي «الجبر»، ويشير - أيضاً - إلى عملية النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم التقليد. هذا المعنى لمصطلح «الطبع» نقطة تلتقي عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح «الطبع» موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذي يوازي معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل، التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» في الأدب» (ص 182:184). وإذا كانت أفكار ابن المعتز لا تخرج عن الأفق النقلي فيما يخص «الطبع»، فإنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين «القديم - المطبوع» و«الحديث - المتكلف» في كتابه الطبقات، إنما حاول تكييفها تكييفاً ضمنياً يتناسب مع المقصد السياسي وما حققته طريقة المحدثين في عصره من إنجازات تأثر بها في شعره. وهذا التكييف يحرص على نقل الثنائية من مستوى التقابل «قديم وحديث» إلى مستوى آخر يتقابل معه «حديث مطبوع» و«حديث مصنوع»، ليفضي في النهاية إلى أن «الحديث المطبوع هو امتداد في الزمن لـ «طريقة القدماء» وإلى أن المصنوع من هذا الشعر نقيض في الزمن نفسه لطريقة القدماء التي تنأى عن التكلف (ص 187:186).

هذا التكييف الذي حرص عليه ابن المعتز لا يختلف اختلافاً جذرياً عن التكييف الذي ميز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» في عملية مفاضلة كان الإطار المرجعي للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة النموذج الأصلي للشاعر المطبوع. والشاعر المطبوع - المحدث في كتابات ابن المعتز لا يخرج عن معنى «التقليد» ومعنى «الجبر»، على نحو يجعل كل نمط متأخر هو تكرار لنموذج سابق عليه، ويجعل،

أيضاً، ذلك الشاعر مجبراً أو مفعولاً لنموذج سابق عليه في الزمن والوجود والرتبة. ويترتب على هذا المدلول سمات يتسم بها الشعر المحدث - المطبوع، والتي لا تخرج عن عذوبة الألفاظ ورقة المعاني والوضوح وإيثار التشبيه على الاستعارة، وهي سمات تتعارض مع سمات الشعر المحدث - المصنوع (ص 188:195).

إن الحقيقة في مثل هذا السياق قرينة معطى جاهز سابق في الوجود والرتبة، أو هي معطى جاهز، مطلق، ساكن، مفروض. والأدب يعكس هذه الحقيقة الثابتة التي لا تتغير ولا تتطور، والأديب لا يملك سوى تقليد هذه الحقيقة والتصديق بها. إنها أشبه بالمنبع الذي هو مبدأ كل وجود لاحق ومعاده، ونموذج هذه الحقيقة الأعلى هو نموذج قديم مؤول ومتخيل في الوقت نفسه. ويشرح «جابر عصفور» العملية الذهنية الكامنة وراء عمل الناقد الذي يفهم التاريخ الأدبي بقوله:

«هناك محفوظ - في الذاكرة - من أشعار القدماء، مختار ومؤول ينتج اختياره وتأويله نموذجاً أصلياً لماضي مصنوع، متخيل، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبي. وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية قد يعيبها الناقد أو لا يعيبها، لكن إطارها المرجعي - دائماً - هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذي تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر. وإذا تجاوب «المسموع الجديد» و«المحفوظ» القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً، وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه» (ص 196).

ولا تخرج الممارسة النقدية لابن المعتز عن هذه العملية التي

تتلخص في عملية القياس التي ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدي من المحفوظ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التي يرتد بها اللاحق إلى السابق دائماً. ويطرح «جابر عصفور» مجموعة من الأمثلة والنصوص لابن المعتز التي تنطق بهذه العملية (ص 195:202).

هذه العملية النقدية حكمت موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام، من حيث إن شعر أبي تمام يمثل ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون عن «نمط الأعراب الفصحاء». والتقابل بينه وبين البحتري كان موازياً للتقابل بين أهل النقل الذين انحازوا للبحتري، وأهل العقل الذين وجدوا في شعر أبي تمام تعبيراً عن مطامحهم الفكرية. لقد خص ابن المعتز أبا تمام برسالة في محاسن شعره ومساوئه. إن الإحسان كان قرين الوضوح والسهولة في التعبير أو بالأحرى عدم الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء، والإساءة كانت قرينة الانقطاع عن الأصول النموذجية القديمة والتأسيس لأصول مناقضة حديثة. لقد حطم أبو تمام النسق اللغوي المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء، وخرج على جميع المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط. هذه المسلمات - في كتابات ابن المعتز - تدور حول اللغة بوصفها أداة سالبة لوصف ونقل الأفكار، وتعطي الأولوية للمحمول دون الحامل في اللغة، وتؤطر العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة، وتحكم التحولات المجازية لهذه العلاقات بعرف متوارث ثابت، ولا تقيس في الدلالة أو المجاز أو النحو على الشاذ الذي قالته العرب على سبيل الندرة (ص 205:202).

إن رسالة ابن المعتز عن أبي تمام هي استجابة دفاعية سالبة يدافع فيها ابن المعتز دفاعاً مراوغاً عن توجهاته الأساسية ليقدم قناعة للقارئ بأن أفضل شعر أبي تمام يرجع للقديم، و«غايات الإساءة» في

هذا الشعر قرينة الخروج على القدماء. إن هذه الدلالة - كما يرى «جابر عصفور» - تشير إلى إعادة النظر في كتاب «البديع»، لأن الرسالة تعد مقدمة لهذا الكتاب، الذي يقيم حركة شعرية بأكملها بعد أن قيم شاعراً من هذه الحركة في تلك الرسالة. لقد افتتح ابن المعتز الكتاب كما افتتح الرسالة، أيضاً، بتلك النبرة الخادعة للإنصاف، والتي دشنتها تقاليد نقلية تبدأ من أبي عمرو بن العلاء، وتنتهي بالأصمعي. هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته النقليين الذين يجعلون كل «حسن» منسوباً إلي القديم دائماً، ويوقع كل «قبيح» على تباعده عنه. إن التقابل بين القديم والحديث يحسم دائماً لصالح القديم وينطق في الوقت نفسه بنوع من الهرمنيوطيقا الدينية التي تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية التي تجعل صفة «الحسن» ملازمة للقديم وترتد إليه في كل فعل لاحق. هذا يفسر لنا اختيار ابن المعتز لمصطلح «البديع» الذي وصف به إنجاز المحدثين، ذلك لأن مصطلح «البديع» وثيق الصلة بالبدعة التي تقترن بالضلالة. ولكن البدعة في سياق كتاب ابن المعتز تصبح بدعتين: بدعة هدى، وبدعة ضلال، فبدعة الهدى ترتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول، وبدعة الضلالة ترتبط بالابتداع الذي انقطع عن هذا الأصل. ويضاف إلى ذلك ارتباط مصطلح «البديع» ببدعة الشعوبية التي كانت تعني ضلالة موازية على مستوى الانقطاع في التصورات الاجتماعية. وكتاب «البديع» في مجمله يصل سياقات متشابكة، تتصل بالجانب الاجتماعي للشعوبية، والجانب الاعتقادي للزندقة في بؤرة المستوى الأدبي الظاهر من البديع (ص 215:210).

هذه هي قراءة «جابر عصفور» لابن المعتز الناقد/ الشاعر/ الخليفة، وهي قراءة حرصت على أن تصف نفسها بأنها قراءة «محدثة» لذلك الناقد القديم، ولا يعني هذا التوصيف أن القراءة هرعت إلى عصرنة التراث أو إلباسه ثوباً عصرياً يفقد التراث تاريخيته

الخاصة بزمن إنتاجه، وإنما توخت أن تضع موضع قراءتها في سياقه التاريخي المتعين، لتعيد تأسيسه وكتابته مرة أخرى، على نحو يغدو معه إعادة التأسيس والكتابة محاولة للتجاوز، وهدماً لقيم الثبات، وخروجاً على التقليد وصولاً إلى الإبداع الخلاق، وبحثاً عن الممكنات الإيجابية التي يتطلع إليها الناقد في غده، مدشنة بذلك مفهوماً متحركاً للتاريخ يضيف لاحقه إلى سابقه الإضافة الخلاقة التي «يتحرك معها التاريخ بفعله في صعود دائم»، وينطوي معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله في هذا العالم» (ص 155).

لم تكن تلك القراءة المحدثة لابن المعتز محاولة تأويلية تركن إلى المألوف، وتنتهي إلى تقليد خطاب ابن المعتز النقدي ومن سبقه من شيوخه وأساتذته النقليين أو اللاحقين له، الذين كيفوا الخصومة بين القدماء والمحدثين تكيفاً ينتصر للقدماء وينفي عن المحدثين أية أصالة كما فعلت قراءات أخرى سابقة على تلك القراءة. في سلسلة تبدأ بـ «حسين المرصفي» الذي تابع «ابن المعتز» في تكييفه لتلك الخصومة فقال:

«أخذ الشعر هيئة غير هيئة العربية، حتى إن فحول الشعراء إذ ذاك كانوا يقولون: قد أفسد هؤلاء الشعر بذلك الشيء الذي يسمونه البديع»[38].

وقد لقي هذا التكييف قبولاً موسعاً عند «طه إبراهيم» في الثلاثينات، والذي كان يرى أن شعر المحدثين كان انحلالاً للصفاء القديم، فلم يبدع المحدثون شيئاً، وإذا كان هناك فروق بينهم وبين القدماء فإنما ترجع إلى الألفاظ وحدها. إن «طه إبراهيم» يؤكد أن:

«المحدثين غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستوراً»[39].

ولم يتخلف «محمد مندور» في الأربعينات عن «طه إبراهيم»، فلقد ذهب إلى أن مذهب المحدثين يجر إلى التكلف والإحالة والإسراف والإغراب في المعاني المألوفة. وأقر نتيجة ابن المعتز التي توصل إليها في كتابه «البديع» فقال:

«وكان من نتيجة ذلك أن رأينا ابن المعتز يؤلف كتاباً يثبت أن أصحاب البديع لم يأتوا بجديد وإنما أسرفوا فيما كان يقع عليه القدماء بطبعهم الأصيل دون صنعة ولا تكلف. وبهذا الرأي قال كافة النقاد»[40].

ويمكن أن تضيف إلى هذه السلسلة قراءات أخرى كثيرة، حرصت على تكييف الخصومة بين القدماء والمحدثين بالكيفية نفسها التي دشنها ابن المعتز ونقاد آخرون ينتمون إلى تيار النقل. وليس مهماً في هذا السياق - فيما أظن - أن نحصر جميع القراءات التي وقفت من هذه القضية موقف التقليد والاتباع، وإنما المهم هو أن نبرز كيف اختلفت قراءة «جابر عصفور» المحدثة لابن المعتز عن تلك القراءات. إن قراءة «جابر عصفور» لابن المعتز حرصت على كشف المستوى النقدي والبلاغي عند ابن المعتز بربطه بمستويات أخرى في نص ابن المعتز الكامل، وربط هذا النص الكامل بسياقه النقلي «الحنبلي» الأوسع الذي ينتمي إليه ابن المعتز، وفي الوقت نفسه حرصت على كشف المستويات الأخرى المعارضة لذلك السياق النقلي، وصولاً إلى رفض التكييف الخاص بالخصومة بين القدماء والمحدثين الذي طرحه ابن المعتز. هذه المحاولة التأويلية الكاشفة لخطاب ابن المعتز النقدي لا تركن إلى عملية التلقي السلبي لتلك المستويات المتعارضة التي كيفت الخصومة، وإنما تركن إلي الوعي النقدي الذي يؤسسه فعل المراجعة، والذي يضع التراث النقدي والتراث العام في مناخ الأسئلة، وصولاً إلى إعادة النظر في شعر المحدثين على أسس

غير مطروقة، وعدم قبول آراء ابن المعتز من غير نظر في الدليل، محققة بذلك مبدأ الفعل الابتكاري الذي لا تفارق دلالته دلالة الحداثة من حيث هي:

«لا تستكين إلى الإجابات التقليدية، وتستبدل بإذعان الخضوع إلى هذه الإجابات شجاعة طرح الأسئلة الجديدة التي لا تكف عن توليد غيرها من الأسئلة التي تناوش كل عناصر الثبات الجامد والتقليد الراسخ، في الحاضر الذي يتهوس بتقليد ماضيه، أو الثقافة التي لا تعرف سوى تكرار أسئلتها القديمة»(41).

(4)

وإذا كانت قراءة «جابر عصفور» الحداثية ابتعدت عن مزالق الشكلية التي تفقد التراث والقراءة معاً صفة التاريخية بتأكيدها على الزمن التاريخي المتعين للتراث، وعلى فعل المراجعة الذي يصوغ القارئ من خلاله التاريخ طبقاً لظروفه التاريخية وشروطه المعرفية وصولاً إلى الإبداع الخلاق الذي يضيف فيه اللاحق إلى السابق، فإن قراءة «محمد عبدالمطلب»: «قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني» (1990) وقعت في تلك المزالق الشكلية التي أدت بها إلى هدم تاريخية المقروء والقراءة معاً.

وأول ما يلفت الانتباه في قراءة «عبدالمطلب» لـ «عبدالقاهر الجرجاني» هو عنوانها الذي ينطوي على دال مهما تعدد مدلوله، فإنه يشير إلى عملية بحث وتفتيش عما يوازي أو يشبه قضايا الحداثة في خطاب عبدالقاهر النقدي والبلاغي. هذه العملية - بطبيعة الحال - لم تتوقف عند عبدالقاهر كاملاً، وإنما توقفت - على حد تعبير «عبدالمطلب» - عند «مفردات بعينها» لكي يتم الكشف عن جوهرها «الذي يمكن أن يكون حاملاً لتيارات حداثية»، غايتها في ذلك توسيع

مدار هذه المفردات «ليتصل بالوافد الجديد أو بالمتطور الموروث»[42].

من هذا المنظور تأخذ القراءة الحداثية معنى غير معنى إعادة التأسيس والكتابة أو إعادة التأويل والقراءة، معنى يقرنها بقراءة الانتقاء التي تسيطر عليها نزعة عصرية براقة، تزدحم بمصطلحات النقد الغربي المعاصر، وتزدحم، أيضاً، بأسماء الأعلام الأجانب، قراءة أشارت إلى نفسها بأنها قراءة حداثية وهي بعيدة تماماً عن الحداثة، بل هي قراءة انتقائية حددت نفسها على النحو التالي:

«قراءة لا تلتزم بحرفية ما تقرأه، بل لا تلتزم بمدلوله الأول، وإنما تقرأ ما تقرأه بوعي انتقائي، ينطلق من التحليل السابق إلي تركيب لاحق، حتى ليخيل أحياناً أن هذه القراءة لم تستوعب ما تقرأه أحياناً، أو أنها تحمل ما تقرأه ما لا يحتمل في أحيان أخرى، لكن الإنصاف يقتضي القول إنها قراءة استكشافية تقرأ القديم بعقل جديد، وتعيد صياغته في لغة جديدة قادرة على الاستهلاك ثم الإنتاج»[6].

وطبقاً لما حدده «عبدالمطلب» من أصول للقراءة الحداثية فيما يظن، أو أصول للقراءة الانتقائية فيما أظن، فإن القراءة تتحرك داخل محاور أساسية، شكل كل محور منها قضية من قضايا الحداثة وهي: الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي. وتتوجه قراءة كل موضوع ثلاثة توجهات:

«الأول: توجه استحضاري، الثاني: توجه استرجاعي، الثالث: توجه استنتاجي، فالتوجه الأول ينصرف إلى منطلقات الحداثة الوافدة فيستحضرها تاريخياً، ويتوقف عند آخر منجزاتها، والتوجه الثاني: يسترجع الموروث بطريقة انتقائية ترصد الظواهر في قمة نضوجها، وتلاحقها في مناطقها المتفرقة، وتحاول أن تجعل من عناصرها

المبعثرة شيئاً قريباً من المفهوم النظري العام، أما التوجه الثالث فيقوم على الإفادة من التوجيهين السابقين، ليخلص بهما إلى عبدالقاهر الجرجاني، ليطول الوقوف عنده تحليلاً وتركيباً، تنظيراً وتطبيقاً، فالتوجهات الثلاثة - على هذا النحو - هي التي تشكل قضايا الحداثة تشكيلاً محورياً» (ص 7، 8).

وإذا تخلصنا من تلك اللغة العصرية البراقة، التي تملؤها مصطلحات مثل الاستحضار والاسترجاع والاستنتاج، تبين لنا الأسس التي تنبني عليها عملية البحث والتفتيش. فالعملية تبدأ بتحديد القضية أو الموضوع في الفكر النقدي الغربي تحديداً نظرياً، يشكل - فيما أظن - الإطار المرجعي لعملية البحث والتفتيش، ثم يبدأ «عبدالمطلب» بعد ذلك في البحث في التراث النقدي والبلاغي عموماً عما يوازي هذا الإطار المرجعي. منتقلاً منه إلى «عبدالقاهر الجرجاني» محاولاً تأويله تأويلاً يتناسب مع هذا الإطار المرجعي الذي حدده سلفاً. وتسير قراءة «عبدالمطلب» على هذه الأسس عند قراءة قضايا الحداثة جميعاً، ولم يخرج عن هذه الأسس إلا عند قراءته لموضوع «النحو»، إذ إنه يتصور - أي «عبدالمطلب» - أن النحو ذا طبيعة تتداخل في القديم والحديث، «ومن ثم كان التعامل معه ترددياً بين القديم والجديد، أو بين الجديد والقديم على حسب مقتضيات الاحتياجات التوضيحية» (ص 7).

يبدأ «عبدالمطلب» قراءته بموضوع «الأسلوب» مشيراً إلى استفاضة الدراسات التي دارت حول هذا الموضوع في الفكر الغربي، ولكنه لن يعرض تفصيلات هذه الدراسات وإنما سوف يقدم خلاصة لها «يمكن أن تساعد في الكشف عن الموافقة بين ما فيها، وما في تراثنا البلاغي القديم» (ص 19). ويدلف بعد ذلك إلى وضع تعريف

لعلم الأسلوب والمفهومات المختلفة التي وقعت تحت كلمة «الأسلوبية»، منتهياً إلى القول إن الأسلوبية شكل بلاغي جديد يتميز بالتعدد والكثافة على مستوى علم التعبير، وعلى مستوى الإمكانات النقدية في التعامل مع النصوص. ويمس «عبدالمطلب» قضايا مثل: العلاقة بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، وعلم الأسلوب العام، والأسلوبية الإنتاجية، والأسلوبية الإحصائية (ص 27:19).

أما الموروث العربي القديم - فيما يظن عبدالمطلب - فقد تعامل مع كلمة «الأسلوب» على نحو قريب مما هي عليه في الدرس الحديث، وإذا أخذ على وجه الخصوص الجهد الذي قدمه القدماء والذي دار حول مسألة «الإعجاز القرآني». لقد كان استخدام القدماء لكلمة الأسلوب مرتبطاً بفهمهم للكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري، كما كان مرتبطاً بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب: أحدهما خفي غير ملموس، والآخر متجسد في الصياغة اللغوية. ويشير عبدالمطلب «إلى السياقات الفكرية التي نشأت فيها فكرة الإعجاز، والتي انتهى منها إلى الجهود التي عرضت لعلم الأسلوب صراحة لا ضمناً. ومن هذه الجهود جهود ابن قتيبة الذي يمثل طبيعة أهل السنة وموقفهم في مواجهة المعتزلة. أما «الأسلوب» عند ابن قتيبة فقد كان ذا طبيعة مزدوجة يتصل أولهما بالصورة الذهنية للمعاني، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة. وقد كانت - أيضاً - جهود «الخطابي» محملة بذلك التصور المزدوج للأسلوب، ولكنها كانت أكثر وضوحاً، وارتبطت هذه الازدواجية في التصور بقضية الإعجاز، واعتمدت على المقارنة بين التعبير القرآني وغيره من التعابير. أما «الباقلاني» فإن «عبدالمطلب» يسلكه في سلك من نظروا إلي الأسلوب نظرة مزدوجة، لأنه - بوصفه أشعرياً - بنى هذا الازدواج على أساس أن مناط الإعجاز عنده هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز. وتتأكد

هذه الازدواجية عند «الباقلاني» عندما «يحل نظم القرآن محل سماع الكلام من القديم سبحانه وتعالى، فمن يسمع القرآن يعلم أنه كلام الله» (ص 36:27).

ويشير «عبدالمطلب» إلى أن الدارسين المشرقيين اتجهوا إلى قضايا المنطق والفلسفة، أما في مصر والشام، فقد سيطر اتجاه آخر يعتمد الذوق الأدبي والحس الجمالي. وبين هؤلاء وهؤلاء ظهر تيار يجمع بين العقل والنقل، يأخذ من المشرقيين تنظيرهم ويأخذ من الآخرين اهتمامهم بعملية التطبيق. ويرى «عبدالمطلب» أن كل ذلك انعكس على إدراك مفهوم الأسلوب، وإن لم يبلغ مبلغ تأثير قضية الإعجاز في هذا المجال. أما «عبدالقاهر» فقد توسع في القضية من حيث إنها تحولت على يديه إلى نظرية متكاملة ينطلق منها للكشف عن الإمكانات التعبيرية في الصياغة الأدبية عموماً، والصياغة القرآنية على وجه الخصوص. إن عبدالقاهر - فيما يظن «عبدالمطلب» - لا ينفصل عن نظريته في النظم عندما يعرض لمبحث الأسلوب. إن الأسلوب - كالنظم - يأخذ طبيعة ذهنية تصورية، وكان الرجل معنياً بالمعاني الثواني، ولذلك كانت البنى البلاغية هي شاغله في تحديد مفهوم الأسلوب، «ولا يمكن أن تتشكل البنى إلا بالاتكاء على الوظائف النحوية التي تهز تطابق الدال والمدلول، ومن ثم تحدث انزياحاً يسمح بوجود فضاء يستوعب المعاني الطارئة التي يمكن أن نسميها مرة تشبيهاً، ومرة تمثيلاً، ومرة اتساعاً، وقد لا يكون شيئاً من ذلك، وإنما يتحقق الانزياح بحركات داخلية في التركيب نتيجة للتقديم أو التأخير، أو الحذف أو الذكر. وبمثل هذه الخواص يتميز أسلوب عن آخر بل يتحقق للأسلوب وجوده الفعلي» (ص 43:39). إن الأسلوب - كما يظن «عبدالمطلب» - يحتفظ لنفسه بوجود ثنائي في نظرية عبدالقاهر، أو هو مثلما يتشكل في إطار ذهني، يتحقق في تشكيل صياغي (ص 47).

وينتقل «عبدالمطلب» إلى موضوع «النحو»، الذي وصفه بأنه موضوع حداثي، ويقود هذا الوصف إلى عملية مقارنة بين قمتين كان النحو عندهما وسيلة وغاية. ويقصد «عبدالمطلب» بالقمتين: «عبدالقاهر» و«تشومسكي»، ويتخذ «عبدالمطلب» أساساً جديداً لعملية المقارنة التي تختلف عن الأساس الذي وضعه لقراءته، والتي ينتقل فيها من عبدالقاهر إلى تشومسكي أو من الأخير إلى الأول. وفي إطار تلك المقارنة يعرض «عبدالمطلب» - بداية - إلى السياق الفكري والتاريخي لكل من الرجلين، الذي وجد كلاً منهما على النحو في مستوياته المختلفة. ويعرف بعد ذلك جهود كل منهما في النحو منتهياً إلى نتيجة مؤداها:

«إن المنهج العقلي هو الذي سيطر على فكر عبدالقاهر ثم تشومسكي فقادهما إلى اعتماد النحو التقعيدي أساساً لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية، كما ندرك اعتمادهما لمستوى الأداء في البناء السطحي، والبناء الداخلي، دون محاباة طرف على حساب الطرف الآخر، وهذا الإدراك يرجع - عند الجرجاني - إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان في الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية، كما يرجع عند تشومسكي إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية» (ص 78:48).

وينتقل «عبدالمطلب» إلى موضوع «الشعرية» مشيراً إلى أن التحرك المعجمي وراء مصطلح «الشعرية» لا يزودنا بالكثير، كما أن النظر إلى مؤلفات القدماء العرب في البلاغة والنقد لا يقدم لنا خطوة في هذا السبيل. ويستثنى من هذا التعميم «حازم القرطاجني» الذي أتاح اتصاله بأرسطو أن يتعامل مع المصطلح على نحو قريب من التعامل المحدث. ويرى أن افتقاد المصطلح في المعجم أو المؤلفات

لا يعني عدم تردد مدلوله، مؤكداً على أن أقرب المصطلحات له هو مصطلح «النظم» الذي وصل به «عبدالقاهر» إلى النضج والاكتمال والشمول. ثم يقوم «عبدالمطلب» بتحديد المصطلح في الفكر الغربي ناقلاً عن «ياكوبسون» مقولته التي تربط «الشعرية» بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في الخطاب اللغوي على إطلاقه، والشعر على وجه الخصوص، منتهياً من ذلك إلى أن «الشعرية» مقاربة للأدب مجردة وباطنية في وقت واحد كما يرى «تودوروف». لقد تعامل «عبدالقاهر» - كما يظن «عبدالمطلب» - مع مصطلح الشعرية بمدلوله من خلال مصطلح «النظم»، وإذ إن النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خطين أساسيين، هما: خط المعجم، وخط النحو، حيث يسقط خط المعجم عمومياً على خط النحو الأفقي، وينتج من ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها، ويشير «عبدالمطلب» إلى أن «عبدالقاهر» أعطى الأولوية للخط الثاني، فالشعرية - عند عبدالقاهر - تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية. وينتهي «عبدالمطلب» من هذا الموضوع بالإشارة إلى أن مصطلح «الشعرية» الأرسطي يتحقق بصورة واضحة في مصطلح عبدالقاهر «النظم» مع وجود الفارق في ارتباط المصطلحين بالواقع التطبيقي زماناً ومكاناً عند الرجلين (ص 123:80).

ويمضي «عبدالمطلب» في قراءته إلى موضوع «التناص»، الذي بدأه بتحديد دلالته المعجمية من حيث إنها تشير إلى عملية التوثيق والتراكم، منتقلاً إلى تحديد مفهومه في الفكر الغربي النقدي. ويرى «عبدالمطلب» أن معظم الباحثين في الدراسات الحديثة اهتموا باتصال النص بماضيه ومستقبله، وإذا لم يكن النص كذلك، فإنه يصبح - على حد عبارة «رولان بارت» - نص بلا ظل. وإن النص بحاجة إلى ظل

وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا. ويعرض «عبدالمطلب» للجهود المبذولة من قبل الباحثين أمثال: بارت، وريفاتير، وكرستيفا صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمسألة التناص، ولوتمان، وباختين، وجينت، وغيرهم (ص 124:139). أما النقد العربي القديم فقد تنبه - فيما يظن «عبدالمطلب» - إلى ظاهرة تداخل النصوص، وخاصة في الخطاب الشعري. وتتعدد في هذا المجال مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل مثل: الاقتباس، والتلميح، والتضمين وغيرها. أما «عبدالقاهر» بوصفه أعظم نقادنا القدماء كانت له وقفات متعددة مع ظاهرة التناص. وهذه الوقفات لا تنفصل عن نظريته في النظم، وإنما هي مؤسسة على ضوء من خيوطها التي تنتظم في مستوى الظاهر والباطن. ثم يقوم بتفصيل الجهود المبذولة من قبل عبدالقاهر في هذا المنحى (ص 140:176).

وينتقل «عبدالمطلب» إلى موضوع «المبدع»، ويرى أن المبدع يقع في العملية الإبداعية على درجة من الأهمية متساوية مع المتلقي، وتتفاوت العناية بهذين الطرفين في العملية النقدية تفاوتاً واسعاً أو ضيقاً. ويؤكد «عبدالمطلب» أن فكرة «المؤلف» حديثة النشأة ووليدة المجتمع الغربي من حيث إنه تنبه إلى قيمة الفرد أو «الإنسان» ومن ثم كانت العناية في ميدان الأدب بشخصية المؤلف لها أهمية قصوى. ويعرض «عبدالمطلب» للاتجاهات النقدية التي دارت حول العناية بالمؤلف أو عدم العناية بشخصية المؤلف لها أهمية قصوى. ويعرض «عبدالمطلب» للاتجاهات النقدية التي دارت حول العناية بالمؤلف أو عدم العناية بتلك الشخصية، في محاولة تبدأ بأفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهم من الكلاسيكيين ومروراً بالرومانسية، وانتهاء بالشكلانيين الروس والبنيويين والأسلوبيين. ثم ينتقل عبدالمطلب إلى التراث النقدي العربي، ويرى أن النظر إلى ذلك التراث يشير إلى أن

ثمة خطأً فكرياً يربط الصياغة بالمبدع، ولكن هذا الخط، فيما يظن، كان عبارة عن خطرات متناثرة. ويقوم «عبدالمطلب» برصد هذه الخطرات المتناثرة عند الجاحظ، وابن طباطبا، والخطابي، وأبي هلال العسكري، والباقلاني الذي قدم جهوداً حول المبدع تتصل إلى حد ما بالدرس الحديث. كانت هذه الملاحظات - فيما يرى «عبدالمطلب» - إرهاصاً لما قدمه عبدالقاهر الجرجاني من مفاهيم تدور حول المبدع من خلال نظريته في النظم. لقد كان حضور المبدع في تلك النظرية حضوراً بيناً ولكنه كان محاطاً ببعض المحاذير لاستحالة التعامل من خلاله مع النص القرآني.

إن المبدع - عند عبدالقاهر - يتجلى وجوده في عملية التعليق، أو ما أطلق عليه عبدالقاهر «النظم»، أو ما يسميه الأسلوبيون المحدثون «التوزيع». إن العلاقة بين المبدع والنظم تأخذ طبيعة تضايفية بالمعنى الذي يرى أن وجود أحد الطرفين دليلاً على وجود الآخر، تماماً مثل الارتباط بين الصانع وصنعته (ص 203:177).

أما قضية «التلقي» فقد اختتم بها «عبدالمطلب» قراءته لعبدالقاهر الجرجاني. مشيراً في البداية إلى أن وجود القارئ المتلقي في العملية النقدية أمر بدهي. إن القراءة من حيث هي عملية إيجابية وليست عملية سلبية تؤكد على وجود التوازن الحضوري بين الإبداع والقراءة. ويقوم «عبدالمطلب» بعملية رصد تتبع نظرية القراءة في الفكر الغربي، مثل القراءة الظاهراتية، والجمالية، والاسترجاعية (التفسيرية)، والتاريخية. ويعرض - أيضاً - جهود الأسلوبيين والنقاد في الغرب. أما التراث العربي، فإن النظر فيه يدل على علاقة النص بالمتلقي، وإن كان في جملته يتحرك في اتجاه واحد من الأول إلي الثاني. ثم يقوم بعرض جهود الجاحظ، وابن طباطبا، التي توجهت إلى الحركة ذات البعد الواحد المتوجه من النص إلى المتلقي لتثير فيه

حزم من الانفعالات. ويشير بعد ذلك إلى تحرك الدارسين القدامى في دائرة التلقي تحركاً واسعاً يكاد يغطي مفرداته، ولكن التلقي في هذا التحرك أخذ طبيعة جماعية ارتبطت بالمقامات. أما عبدالقاهر الجرجاني فإن موقفه من المتلقي كان مرتبطاً بنظريته في النظم، بالمعنى الذي يؤكد وجوده وجوداً تالياً للمبدع. وطبقاً لذلك، فإن المبدع لابد أن يراعي هذا الوجود التالي لوجوده على مستوى التعبير والصياغة والحضور النفسي. إن عبدالقاهر يستدعي حضور المتلقي الإدراكي والعاطفي، فيتمكن من مواجهة خيوط الصياغة، ويدرك علاقاتها ويردها إلى منبعها النفسي والذهني عند المتلقي. وبهذا يقيم عبدالقاهر نوعاً من التوازن بين المبدع والمتلقي، توازن يقوم على اختيار المبدع ثم التوزيع ومواجهة المتلقي لهذه الإمكانات (ص 227:204).

هكذا انتهت قراءة «عبدالمطلب» لعبدالقاهر الجرجاني محاولة اكتشاف ما أطلقت عليه «قضايا الحداثة» عنده، على نحو غدت معه نظرية النظم عند عبدالقاهر نظرية في الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي. لقد حاولت القراءة أن تضع أمام الناقد العربي المعاصر قضايا الحداثة الوافدة في موازنة حادة مع التراث النقدي عموماً، وعند رجل بعينه هو عبدالقاهر خصوصاً. ويتأسس فعل الموازنة على أمرين: الأول: إيمان القراءة بأن ظواهر الحداثة الوافدة «لها طابع مطلق، لا يمكن أن نربطه بزمان ومكان معين» (ص 5)، أي أن تلك القضايا جميعاً نشأت في مطلق مجرد، ولذلك صح لهذه القراءة - من خلال هذا المنظور - أن توازن بينها وبين موروثنا القديم «برغم محدوديته الزمانية المكانية» (ص 5). والأمر الثاني: أنها توجهت إلى التراث النقدي والبلاغي توجهاً انتقائياً لمفردات ذلك التراث، أو بالأحرى ما يتناسب من هذه المفردات مع تلك القضايا.

هذه العملية - أي عملية الموازنة الحادة - أفقدت التراث تاريخيته الخاصة بزمن إنتاجه، بانتقائها مفردات تتناسب مع الإطار الوافد الجديد، وفي الوقت نفسه قدمت القراءة ما يبرر لها عملية الموازنة بتقريرها أن قضايا الحداثة نشأت في مطلق مجرد ولم تكتنفها ظروف وعوامل فكرية وتاريخية معينة. هذه العملية تنطوي - بلا شك - على عرض من أعراض التعويض النفسي، الذي يحركه ثقل الوعي بالمنجز النقدي الغربي، ولذلك تحاول الذات القارئة جاهدة الانعتاق من أسر هذا المنجز وثقل وطأته بالهروب إلى التراث، محاولة تأويله تأويلاً تعويضياً مؤسسياً يحلم بالاستقلال عن هذا المنجز. إن الذات القارئة حين تفعل ذلك تتوهم أنها تخلصت من التبعية للنقد الغربي، ولكنها - في حقيقة الأمر - تسقط فريسة لتلك التبعية، فكل ما تفعله هو أن تؤكد لنفسها أن تلك التبعية مشروعة، لأن التراث يحتوي على بذور الحداثة. إن التراث النقدي والبلاغي يحتوي على جملة من الأفكار المتناثرة، وينبغي على الذات القارئة - من هذا المنظور - أن تطور هذه الأفكار وتصلها بالحاضر الذي هو حاضر الآخر في نهاية المطاف. ولذلك فإن محاولة القراءة تظل محاولة لإضفاء المشروعية على التبعية. ومهما يكن الأمر، فإن «عبدالقاهر الجرجاني» لا يمكن أن يكون: «دي سوسير» أو «رولان بارت» أو «جوليا كرستيفا» أو «مايكل ريفاتير» أو «جاك دريدا»، وإنما هو «عبدالقاهر» ذلك المفكر الأشعري الذي كان يبحث في أسرار بلاغة النص ودلائل إعجازه، وضمن إطار تاريخي وفكري متعين. وقد تبدو محاولة قراءة «عبدالقاهر» مثمرة إذا أعدنا كتابته وتأسيسه، ليس من أجل تكرار المقولات التي انطوى عليها فكر عبدالقاهر النقدي، وليس - أيضاً - في إقامة علاقة توازن وتشابه بين مقولات ومقولات الفكر الغربي النقدي، ولكن من أجل الإسهام الفاعل الذي يجعل الذات

القارئة في علاقة جدل مع مقولات عبدالقاهر ومقولات النقد الغربي على السواء.

لم تكن قراءة «عبدالمطلب» هي القراءة الوحيدة التي توجهت ذلك التوجه، وإنما سبقتها قراءات أخرى مشابهة في المنحى وربما في النتائج أيضاً. وحسبي أن أشير في هذا المقام إلى القراءات الإسقاطية للتراث النقدي في فترة ما بين الحربين، التي امتلكت تأثيراً طاغياً على قراءات أخرى مماثلة، هذا التأثير يتحول إلى عملية تقليد للمقولات القرائية التي أفرزتها قراءة الإسقاط الخاصة بتلك الفترة. وليس عجيباً أن تتحول «نظرية النظم» عند «عبدالمطلب» إلى نظرية في الأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي، فلقد تحولت من قبل على يد «محمد مندور» في الأربعينات إلى:

«نظرية في اللغة، أرى فيها ويرى معي كل من يمعن النظر أنها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء. ونقطة البدء نجدها في آخر «دلائل الإعجاز» حيث يقرر المؤلف ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات (Systeme des rapports)»[43].

وتحول عبدالقاهر أيضاً إلى أحد البنيويين:

«وهنا يلحق الجرجاني بأكبر مدرسة حديثة في تحليل اللغة أعني مدرسة العالم السويسري الثبت فرديناند دي سوسير F. de Saussure ثم اللغوي الفرنسي الذائع الصيت أنتوان مييه»[44].

ويتصاعد التقليد ليأخذ مدى أبعد، دون اختبار لسلامة المقولات القرائية التي أفرزتها تلك الفترة، أو على أقل تقدير دون أن

توضع هذه المقولات موضع الفحص النقدي. ولذلك فإن «كمال أبو ديب» أشاد بقراءة «مندور» لنظرية عبدالقاهر الجرجاني، ووصفها بأنها المحاولة الأولى الناضجة التي قرأت نظرية الجرجاني على ضوء الأنظمة النقدية الحديثة[45]. وذهب «كمال أبو ديب» أبعد مما ذهب إليه «مندور» حين قرأ «نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية» (1979) بتقريره أن «عبدالقاهر» قدم:

«مقاربة ثاقبة إلى بنية اللغة التعبيرية على وجه العموم، والصورة الشعرية على وجه الخصوص. ناقد يقع اهتمامه الجوهري فيما أطلق عليه «رينيه ويلك» المنهج الداخلي «intrinsic» في التحليل الأدبي بوصفه منهجاً معارضاً للمنهج الخارجي «extrinsic». إنه اهتمام يتوجه إلى البنية الشعرية، أي إلى القصيدة بوصفها نشاطاً لغوياً ومجموعة من العلاقات، أو - على حد عبارة «ويلك» - بوصفها نظاماً من العلامات اللغوية الدالة... إن عمله - أي عبدالقاهر - نموذج مفيد للناقد البنيوي»[46].

وإذا كان «عبدالقاهر» قدم محاولة ثاقبة لدراسة بنية الصورة الشعرية، فإن «كمال أبو ديب» لا يتردد في أن يقول إن:

«الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة الشعرية هو ناقد عربي: عبدالقاهر الجرجاني. وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر. وأن نقلنا المباشر عنه، في كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية: إذ إن ما ننقله عن جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلاً مؤسياً»[47].

هكذا يأخذ اللاحق عن السابق دون نظر في الدليل، واختبار لسلامة التفسير، ويصبح تقليد اللاحق للسابق ضرباً من الاتساع بدائرة الاتباع. فإذا كان عبدالقاهر عند «مندور» هو «دي سوسير»، وعند

«كمال أبو ديب» هو «ويلك ورتشاردز وإليوت» أو أحد النقاد الجدد، فإنه يأخذ عند «عبدالمطلب» معنى يتسع بهذه الدائرة ليصل «عبدالقاهر» بـ «بالي» و«ريفاتير»، و«تشومسكي»، و«بارت»، و«كرستيفا»، و«جولدمان»، وينطق نظريته في النظم بالأسلوب، والنحو، والشعرية، والتناص، والمبدع، والتلقي. إن «عبدالمطلب» حين يتسع بدائرة الاتباع والتقليد إلى هذا الحد، يظن أنه يقدم قراءة حداثية للتراث النقدي على وجه العموم، وعبدالقاهر على وجه الخصوص. إن القراءة الحداثية - على حد عبارة «أدونيس» - هي: «انخراط في التاريخ، وأنها كتابة تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر»[48]، وليست قراءة تسيطر عليها نزعة عصرية اتباعية براقة، تأخذ الإسقاط والانتقاء مداراً يدور عليه - ومن خلاله أيضاً - الفعل التأويلي للتراث النقدي.

(5)

كان هدف هذه المقاربة المنهجية هو رصد وتحليل وتقييم للقراءات الحداثية، وقد فحصت قراءات ثلاث، كانت أولها قراءة «مصطفى ناصف»: «نظرية المعنى في النقد العربي». وتعد هذه القراءة - فيما أظن - من القراءات الحداثية الانتقادية، والتي هدفت إلى اكتشاف بنية التفكير النقدي، ومحاولة زعزعته، والتشكك في تجلياته التي عالجت مسألة المعنى، طارحة في الوقت نفسه نوعاً جديداً من القيم النقدية يتم من خلالها فحص شؤون المعنى في النص الأدبي. كانت هذه القراءة هي البداية التي فتحت آفاقاً جديدة لقراءة التراث النقدي قراءة حداثية انتقادية. وعلى الرغم مما توصلت إليه من نتائج بالغة القيمة، فإنها أهملت النقد النظري، ووقفت عند حدود النقد التطبيقي، وحصرت نفسها فيما أنتجه عبدالقاهر الجرجاني ونقاد

القرن الرابع السابقين عليه، وأشارت إشارات سريعة إلى جهود اللغويين والنحاة والبلاغيين، مما أدى إلى إهمال سياق النص النقدي القديم ككل.

أما القراءة الثانية، فهي قراءة «جابر عصفور»: «قراءة محدثة في ناقد قديم: ابن المعتز»، وهي تمثل لذلك النوع من القراءة الذي يضع التراث النقدي موضع التساؤل والمراجعة، وهي قراءة اختلفت عن قراءة «ناصف» السابقة عليها، فإذا كانت قراءة «مصطفى ناصف» أهملت السياق التاريخي المتعين للتراث لكي تصل إلى بنية التفكير النقدي، فإن هذا النوع من القراءة الحداثية كان حريصاً على وضع التراث في سياقه التاريخي المتعين، ومحاولة كتابته وتأسيسه، أملاً في التجاوز، وبحثاً عن الإسهام الفاعل للذات العربية. ويتشابه مع هذا النوع الذي طرحه «جابر عصفور» قراءات أخرى مماثلة في المنحى، وحسبي أن أشير في هذا السياق إلى قراءة «حمادي صمود»: «التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس» (1981)، التي قرأت التراث النقدي والبلاغي «على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة ولاسيما مكتسبات اللسانيات»[49]، وعلى الرغم من ذلك فإنها لم تقع في شبكة المخاطر الحافة بهذا التوجه. لأن هذا التوجه:

«مهدد بالوقوع في ضرب من الاستيلاب الثقافي و«السلفية» الفكرية الجديدة إن لم نوفق إلى استخدام أجهزتنا المفهومية استخداماً يحترم خصائص التراث والسياق التاريخي الذي يتنزل فيه والأسس المعرفية «الإبستمولوجية» القائم عليها لاسيما أن المفاهيم التي نتوسل بها مفاهيم شبت في منابت أخرى وتولدت عن تيارات فكرية وإيديولوجية ورؤية للعالم تختلف عما هو

موجود عندنا وهي بالتالي تختلف عن الإطار الذي نشأ فيه التفكير البلاغي العربي من هذه الجهة، ومن جهة الفارق الزمني أيضاً. واجتناباً للمزالق التزمنا الحذر في استخدام هذه المفاهيم، واكتفينا في الغالب، بالاستنارة بها لاستكشاف غوامض التراث، وتجنبنا تسليطها عليه وحمله على المعاصرة قسراً»[50].

أما النوع الثالث من القراءة الحداثية، فهو ذلك النوع الذي مثلت له بقراءة «محمد عبدالمطلب»: «قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني». وعلى الرغم من أن هذا النوع يصف نفسه دائماً بصفة «الحداثة»، فإنه وقع في مزالق دائرة التقليد والاتساع بدائرة الاتباع، مستخدماً لغة عصرية براقة توهم بالحداثة، وهي بعيدة تماماً عنها ولم تكن القراءة هي القراءة الوحيدة التي توجهت ذلك التوجه، وإنما سبقتها قراءات أخرى مماثلة لها، وقد أشرت إليها حين عرضت هذه القراءة.

الهوامش

1) حول مصطلح «الحداثة» في الفكر الغربي، راجع المصادر الآتية:

- M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Sixth Edition, Haecourt barce College Publisher, Fort Worth 1993, pp. 188: 122.

- Joseph Childers and Gary Hentzi (General Editors): The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism, Columbia University press, New York 1995, PP. 191: 192.

- Malcolm Bradbury, Modernism, in A Dictionary of Modern Critical Terms, Revised and Enlarged Edition, Routledge, London-New York 1987, PP. 151:152.

- Jermy Hawthorn, A Glossory of Cpntemporary Loterary Theory, Third Edition, Arnold, Oxford University Press, New York 1998, PP. 208:215.

2) See Ihab Hassan, The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culrure, Ohio State University Press 1987, P. 87.

3) Jean Francois Lyotard, The inHaman, Reflections on Tine, Trans. by Geoffey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford University Press, Stanford 1991, P. 25.

4) أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت 1985، ص 89.

5) جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، الكويت 1994، ص 83.

6) أدونيس: الشعرية العربية، ص 85، 86.

7) السابق ص 98، 99.

8) راجع، جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ص 84.

9) أدونيس: الشعرية العربية، ص 111.

10) السابق، ص 89.

11) أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 1 - الأصول، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت 1983، ص 33.

12) عبدالسلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، تونس 1986، ص 12، 11.

13) محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشره للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1989، ص 35.

14) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة الثانية، تونس 1994، ص 11.

15) أدونيس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص 31.

16) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة 1994، ص 40.

17) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، الطبعة الثالثة، بيروت 1983، ص 8.

18) راجع: السابق، ص 10.

19) رشاد رشدي: ما (هو) الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة 1960، المقدمة.

20) النقد الجديد حركة نقدية برزت في أمريكا وانجلترا منذ العشرينات، وهي حركة توجهت إلى دراسة النص الأدبي دراسة مستقلة في ذاته منعزلاً عن سياقاته المختلفة. وقد أخذ اصطلاحه حين نشر «جان كرو رانسوم» كتابه «The New Criticism»، وقدم فيه دراسة لأربعة من النقاد هم «ريتشاردز» و«إمبسون» و«إليوت» و«نترز». حول النقد الجديد راجع:

- John Crow Ranson, The Criticism, New Directions, U.S.A. 1941.

- Raman Selden and Peter Widdowson, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Third Edition, the University of Kentucky 1993, PP. 10: 26.

- Lois Tyson, Vritical Theory Today, A User-friendly Guide, Garland Publishing Inc., New York and London 1999, PP. 117:152.

21) رشاد رشدي: ما (هو) الأدب، ص 97.

22) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، بدون تاريخ، ص 5. وسوف أشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

23) الفيروزابادي، العلامة مجد الدين بن يعقوب الشيرازي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979، مادة «ميز».

24) جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص 15.

25) جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، ص 9.

26) السابق: ص 11.

27) جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 15.

28) جابر عصفور: الصورة الفني في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت - الدار البيضاء 1992، ص 12.

29) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، قبرص 1990، ص 9.

30) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 11.

31) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 9.

32) ابن الوليد يحيى: التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة 1999، ص 147.

33) السابق: ص 160.

34) السابق: ص 219.

35) راجع: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 12.

36) راجع: مصطفى بيومي عبدالسلام: جابر عصفور قارئاً حداثياً للتراث، ضمن كتاب: جابر عصفور... وردة لك، إعداد وتحرير: محيي الدين محسب، مؤتمر المنيا الأدبي الخامس /1999/5/، ص 30:23.

37) نشرت هذه القراءة في مجلة فصول 1985، وأعيد نشرها في كتاب: قراءة التراث النقدي، وسوف أعتمد في عرض هذه القراءة على الكتاب، وعلى طبعته المستخدمة في هذه الدراسة. وسوف أشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

38) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، الجزء الثاني، حققه وقدم له: عبدالعزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص 17.

39) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت 1989، ص 101.

40) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ، ص 80.

41) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 12.

42) محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، القاهرة 1990، ص 6. وسوف أشير إلى رقم الصفحة في متن الدراسة حين الاقتباس أو الاستشهاد.

43) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ، ص 176، 177.

44) السابق: ص 178.

45) See: K. Abu Deeb: Al-Jurjani's Theory pf Poetic Imagery, Aris & Philips Ltd, London 1979, P. 2.

46) Ibid, p. 3.

47) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين الطبعة الثالثة، بيروت 1984، ص 22.

وقارن ذلك بما طرحه كمال أبو ديب في كتابه: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت 1997، ص 62، 63.

48) أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، ص 111.

49) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص 11.

50) السابق، ص 11، 12.





الشعر العربي القديم وأفق الانتظار



حميد سمير

1 - مدخل نظري

لقد أصبح من البدهيات أن لأفق الانتظار (L'horizon d'attente) في نظرية جمالية التلقي دوراً وظيفياً، إذ لا يمكن تقبل جمالية أي نص فني والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معين، ومن طبيعته أن يكون إما نابعاً من ذاكرة جماعية تقليدية تساهم في بنائه أجيال متعاقبة، وعنده تتحقق متعة الذات داخل متعة الجماعة، وإما أن يتم تحطيم هذا الأفق وتغييره وإعادة تكوينه من جديد.

لقد انطلق يوس - أحد منظري جمالية التلقي - من مفهوم أفق الانتظار ليفسر من خلاله طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في صيرورته التاريخية، وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعي، استناداً إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى في الأدب انعكاساً للواقع، إلا أن يوس لا ينظر إلى الخطاب الأدبي على هذا النحو، وإنما ينظر إليه باعتباره امتثالاً لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي ينشأ فيها، وهذا ما يسميه يوس بأفق الانتظار الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ والمتلقي بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء[1].

يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه من بين مجموعة من المؤلفين، وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد، كأسلوب آلان روب جرييه مثلاً، وأسلوب ديستوفسكي، وأسلوب شكسبير في الأدب الغربي، أو أسلوب المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي.

فهذه العناصر كلها - منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي، ومنها ما هو عام يرتبط بالخطاب الأدبي وبقواعد الجنس الأدبي - هي التي تساهم في تأسيس أفق الانتظار، وهو النقطة التي يلتقي عندها النص بقارئه فيتم التفاعل بينهما.

ولكن أفق الانتظار عند يوس ليس دائماً مرتبطاً بجمهور معين، فقد تظهر أعمال أدبية تقاوم تلقيها الأول، الأمر الذي يجعلها في بداية نشأتها دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتخلف حولها[2]. ومن هنا ندرك أن أفق الانتظار عند يوس ليس شيئاً قاراً أو ثابتاً، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعاً لتطورات القراء والمتلقين. ذلك أنه انطلاقاً من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات تترى، يقتصر فيها أولاً على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح. فإذا كان التعديل وإعادة الإنتاج يحددان قوة سريان الأفق وامتداده، فإن «التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس أدبي ما»[3].

وغالباً ما يتم تغيير الأفق أو تصحيحه حينما تنشأ حاجات في جماعة أو عصر معين، تترتب عنها أسئلة جديدة يعجز الأفق المعاد والمتداول عن تقديم أجوبة مقنعة عنها ومن ثم يدخل في صراع مع هذه الحاجات، الأمر الذي يدعو إلى البحث عن صيغة جديدة تحل محل

الصيغة القديمة، التي تثبت أنها غير قادرة على الوفاء بالمطالب الجديدة وغير مهيأة للإجابة عن أسئلتها.

ويذهب يوس إلى أن تأسيس الأفق وتغييره رهين بمنطق السؤال والجواب، وبما يطرأ على روح العصر من مفاهيم وتطورات، تنتج عنها أسئلة جديدة يعجز الأفق القديم عن تقديم حلول لها أو أجوبة عنها، وعندها يتم الانتقال إلى نموذج جديد يجد فيه المتلقي جواباً عن أسئلة العصر. وهذا ما يفهم منه أن تفسير النص وقراءاته مرتبط بفهم السؤال الذي نما في فضائه هذا النص وقدم جواباً عنه، وهذا ما يقتضي اللجوء إلى منطق السؤال والجواب عند كل عملية فهم النصوص وتفسيرها كما ذهب إلى ذلك جادامر، متأثراً في ذلك بأطروحة كولينكوود (Colling Wood) الشهيرة التي تقول: «يمكننا أن نفهم نصاً ما إذا فهمنا السؤال الذي يجيب عنه»[4]. ومن الراجح أن يكون يوس قد استعار من جادامر هذا المبدأ ليعزز به أولاً مفهوم الأفق في تأسيسه وتغييره، وليوضح من خلاله ثانياً علاقة التأويل والتفسير الأدبيين وذلك بمعرفة السؤال الذي يقدم النص جواباً عنه.

2 - الشعرية القديمة وأفق الانتظار: استجابة وتغيير

إن أهم ما يلفت النظر في الشعرية القديمة هو وجود نماذج شعرية عليا (Archétypes) تجسدها على وجه الخصوص مجموعة من الإنجازات الشعرية التي ظلت تتوالد من هذا النموذج وتتناسل في تواترية وتعاود منذ حقب فنية ليست بالقصيرة.

ويراد بفكرة النموذج في مجال الأدب ما يسميه هيرش النمط ويعني به «مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تكتسب عن طريق التعلم ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة، ولها حدود تبين ما يعود إليها وما يقع

خارجها »[5] ويرى هيرش أن النمط الذي هو عبارة عن فكرة مجردة في الوعي الجمعي يمكنه أن يتجسد في أكثر من مثال. وهكذا نستطيع انطلاقاً من نمط واحد أن ننتج سلسلة لا حصر لها من النماذج والصور المتكررة والمتماثلة على الشكل الآتي: أ، أ1، أ2، أ3، أ4....... أn.

ومن هذا المنظور يكون تاريخ الأدب عبارة عن تراكم لنماذج فنية متكررة في شكل امتدادات خطية، تخرقها قفزات نوعية يتم فيها الانتقال من نموذج مهيمن إلى آخر يشكل منطلقاً جديداً. والأدب عموماً - سواء أكان إبداعاً أم تلقياً ممثلاً في النقد والدراسة - لا يمكنه أن ينشأ ويتداول إلا وفق نموذج إرشادي، تتفرع فيه قواعد وأعراف هي التي تشكل الأفق الذي يتحرك في فضائه الأدب إبداعاً وتلقياً.

وحين نتحدث عن النمط أو النموذج الإرشادي في مجال الشعر القديم فيقصد بذلك سيادة مجموعة من المعايير والقواعد في عصر فني، مقابل تهميش أخرى وإبعادها عن مجال الاهتمام، وعلى ضوء هذه المعايير تعمم القيم الفنية المحددة للجنس الأدبي داخل حقبة فنية معينة. لكن هذا النموذج سرعان ما يعجز عن مسايرة حاجيات العصور التالية فيستبدل به نموذج جديد يحل محله، وتكون له القدرة على الوفاء بمطالب العصر والإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه. وقد يكتسي هذا الانتقال صبغة تعديل أو تغيير، كما قد يكتسي صبغة ثورة شاملة عندما ينفصل النموذج الجديد عن القديم انفصالاً كلياً، ويستقل عنه تماماً بعد أن يكون قد ابتكر «تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء»[6].

ولكن فكرة النموذج في الشعرية القديمة لا يمكن فصلها عن فكرة الغرض الشعري التي كانت تتحكم في الإنجازات الشعرية وفي إنتاج النصوص، وذلك وفق صيغ وقوالب فنية تكوّن مجتمعة موضوعاً جمالياً يتم تداوله في حقبة فنية معينة. وأن هذا الموضوع هو نفسه الذي يتحول

إلى معيار جمالي يكرس نوعاً من التقليد الفني والإرث الجمالي الذي يكتسبه الغرض أو الجنس الأدبي في مساره التاريخي.

ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن قواعد الغرض الشعري هي ما يشكل البنية العميقة للنماذج العليا في الشعرية العربية القديمة، والتي انطلاقاً منها يتم تشييد أفق الانتظار الذي يعد بمثابة الفضاء النصي الذي تنتج فيه النصوص الشعرية وتتداول.

وإن نظرة في كتب النقد القديم التي حاولت التعقيد للشعرية العربية، أو لعلم الشعر كما سماه القدماء. لمن شأنها أن تعطينا صورة تقريبية عن نمطية أفق الانتظار في هذه الشعرية التي يعد المكون الغرضي أحد الأركان الأساسية لبنيتها التكوينية. ويكفي أن نورد في هذا الصدد ما كتبه حازم القرطاجني حول نمذجة الشعر العربي القديم وفق نمطية غرضية، تحولت بدورها إلى أفق انتظار قوامه مجموعة من المعايير والقواعد التي ظلت تتحكم في إنشاء الشعر وتداوله على امتداد حقب فنية متوالية. يقول حازم القرطاجني: « **قد تبين أن أمهات الطرق الشعرية أربع: وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها، وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معاً** »[7]. ثم تحدث بعد ذلك عن كل غرض مستقل قصد تحديد إطاره العام فقال: « ... ويجب أن يكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة، مذهوباً بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متيناً وأن يكون فيه مع ذلك عذوبة.

وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ، حسن السبك، حلو المعاني، لطيف المنازع، سهلاً غير متوعر، وينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصداً لا قصيراً مخلاً ولا طويلاً مملاً.

وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكي المعاني، مثيراً

للتباريح، وأن يكون بألفاظ ملفوظة سهلة، في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصدو ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء... فأما الفخر فجار مجرى المديح، ولا يكاد يكون بينهما فرق، إلا أن الافتخار يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله... فأما طرق الاعتذار والمعاينات والاستعطافات وما جرى مجراها فملاك الأمر فيها التلطف والإثلاج»[8].

لقد عملت الشعرية العربية استناداً إلى فكرة النمط أو النموذج المتمثل في قوالب الغرض، على إرساء قيم نصية جمعية بعيداً عن القيم الشعورية والعاطفية ذات الارتباط بالجانب الذاتي المحض. وغالباً ما كانت الإنجازات الشعرية تعبر عن هذه القيم الجمعية دون تجربة ذاتية أو انفعال داخلي. ومن هنا خلا الشعر العربي من النزعات الفردية، وكان فقيراً في الظلال الإنسانية والحالات النفسية. ووجود مثل هذه القيم الجماعية في الشعر بصفة غالبة، جعلتنا «لا نلمح وراءه مخلوقاً إنسانياً إلا نادراً، إنك تلمح ولا شك فكراً وحساً، ولكن المخلوق الإنساني الذي يشتمل الفكر والحس، ويشتمل بجوارهما حياة آدمية كاملة، قلما تلمحه وراء التعبير»[9].

هكذا إذاً لم يحفل الشعراء بالجانب الذاتي إلا قليلاً، ومن ثم أصبحت إنجازاتهم الشعرية. تعبر عن النوع أو الغرض الشعري أكثر مما تعبر عن ذات من لحم ودم. فمثلاً حين يتغزل الشاعر العربي، فإننا لا نلمح في شعره امرأة ذات صفات شخصية، وإنما نلمح المرأة باعتبارها جنساً يشترك في صفات جمالية عامة تعارف عليها الذوق الجمعي. وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدة المديح، حيث يكون من العسير الحديث عن أسلوب خاص يميز فرداً بعينه، سواء أكان مادحاً أم ممدوحاً. وفي هذه الحال يكون الانتقال من النص إلى المؤلف أمراً صعباً، في حين يكون من السهولة بمكان تحديد طبيعة النوع أو الغرض الذي ينتمي إليه النص.

إن هيمنة مثل هذه النظرة هي التي ساهمت في تفشي ظاهرة الانتحال في الشعر العربي، مما نتج عنه انعدام مقومات الإبداع الذي يحمل بصمات الشخصية ويحدد ملامحها الذاتية من خلال الأسلوب الشعري. ومادام النوع الشعري هو الذي يحدد الصفات النوعية دون اهتمام بالسمات الخاصة، فإن ذلك من شأنه أن يدفع الشاعر إلى اللجوء إلى الخداع والتزوير الشعوري، فهو مثلاً في غرض المدح يمكنه أن يمدح بقصيدة واحدة عدة ممدوحين على التوالي، «يكفيه أن يدخل بعض التحويرات الطفيفة على ثوب قصيدته، في حالة ما إذا كانت تلك القصيدة تنطوي على ما من شأنه (كالاسم مثلاً) أن يكون في علاقة مباشرة مع الأمير الذي رفض الشاعر أن يسلمه الثوب، بل إن بإمكانه أن يتجنب مسبقاً ذكر كل صفة من شأنها أن تذكر بأمير بعينه، مما يعفيه فيما بعد من إدخال أي تحوير على القصيدة، حينئذ ستكون القصيدة «مقطوعة على مقادير جميع الأجسام» لا على جسم بعينه وفي النهاية لن يكون على الشاعر أن ينظم طيلة حياته إلا قصيدة واحدة»[10]. وما يقال عن الممدوحين هو نفسه الذي يقال عن المؤلفين، ذلك أن هذه النمطية التي ميزت قصائد المدح جعلها لا تخلو من شبه تلك النصوص التي لا يعرف مؤلفوها بالضبط، فهي ترتبط بعدد من المؤلفين، ومن السهل أن تنسب قصيدة في المدح لهذا الشاعر أو ذاك مهما اختلفت عصورهم، مادامت قصيدة المديح تخضع لمقياس نوعي واحد يوحد القصائد جمعيها وتلتقي عنده عناصره.

فالاعتماد على مثل هذه النظرة من شأنه أن يهمل قيمة الأنا، ويذيبها في صورة نمطية تجعل الشعر عبارة عن تاريخ لأغراض شعرية، وليس تعبيراً عن رؤى ومقاصد لذوات من لحم ودم، هي التي أبدعت هذه الأغراض وأودعت فيها بصماتها وملامح شخصياتها. ذلك أن اللغة الشعرية لا تحمل تاريخ الأغراض والأنواع فقط، وإنما تتضمن أيضاً -

كما يقول لويس هودبين (Louis Houdbine) تاريخ ذات الشاعر وجنسه وإيديولوجيته، هذه كلها توازي تاريخ الغرض نفسه. وهكذا فإن ما يجعل من نص شعري شيئاً مقروءاً، ليس غرضه أو المواضيع التي يتكون منها هذا الغرض فقط، وإنما أيضاً تلك العناصر «التي تحدده كتركيب اجتماعي/ تاريخي/ جنسي»[11].

لقد حدث في تاريخ الشعرية العربية أن الشعر كان يقاس بمعايير فنية نمطية ذات ارتباط بتاريخ الغرض وتقاليده، دون مراعاة لتاريخ ذات الشاعر ولا لمقاصده ورؤيته للعالم. وحين يتعارض التاريخان فإن الناقد القديم كان يرجح كفة التاريخ الجمعي المرتبط بقواعد الغرض على التاريخ الفردي، معتبراً حضور الأنا في بنية الأغراض الشعرية القديمة خرقاً لقواعد هذه البنية. ونتيجة لهذا التصور عيبت على المتنبي أبيات قيلت في عتاب سيف الدولة وفيها يقول:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي ... فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
أعيذها نظرات منك صادقة ... أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره ... إذا استوت عنده الأنوار والظلم
أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ... ويسهر الناس جرّاها ويختصم
وجاهل مده في جهله ضحكي ... حتى أتته يد فرّسة وفم
إذا رأيت نيوب الليث بارزة ... فلا تظن أن الليث يبتسم

يقول لويس هودبين (Louis Houdbine) تاريخ ذات الشاعر وجنسه وإيديولوجيته، هذه كلها توازي تاريخ الغرض نفسه. وهكذا فإن ما يجعل من نص شعري شيئاً مقروءاً، ليس غرضه أو المواضيع التي يتكون منها هذا الغرض فقط، وإنما أيضاً تلك العناصر «التي تحدده كتركيب اجتماعي/ تاريخي/ جنسي»[11].

فعلى الرغم مما تتضمنه هذه الأبيات من قيم فنية، فقد رأى فيها النقد القديم زعزعة لتقليد فني موروث، يتجلى في عدم إقحام ما هو ذاتي في غرض المدح الذي يهيمن فيه الآخر ويحتل فضاء النص وحده، وبما أن هذه الأبيات قد خرجت عن ثوابت غرضها الشعري ولم تراع مقام الممدوح فإنها لم تتقبل تقبلاً حسناً، وفي ذلك يقول ابن رشيق: «فهذا الكلام في ذاته في نهاية الجودة غير أنه من جهة الواجب والسياسة غاية في القبح والرداءة»[12].

ونفهم من خلال هذه الإشارة أن الشعر كان يولد في إطار عقدة للقراءة، تلزمه أن يراعي مقام المتلقي وأن يأخذ توقعاته بعين الاعتبار. ومن هذا المنظور يكون الشاعر محكوماً بمجموعة من الأعراف والتقاليد الفنية التي ينشأ عنها ميثاق أدبي يجب احترامه من قبل الشاعر والمتلقي معاً. وغالباً ما كان هذا الميثاق يكرس «موت المؤلف» وذلك حين فرض عليه مجموعة من الثوابت والضوابط الفنية التي حالت دون حركة التجديد في الشعر العربي.

ولقد كان من الطبيعي أن تترتب عن نمطية الغرض وما نشأ عنها من قيود ومعاجم شعرية. «وهكذا إذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا، ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمديحي معجمه وللخمري معجمه... فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»[13]. وإن أقل ما يقال عن هذه الطريقة التقنية هو أنها «تعزل الكلمات عن سياقها، وتتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه»[14] مما يؤدي إلى الخلط بين مواضيع الأغراض ومضامينها.

إن موضوع الغرض ليس هو المضمون. ذلك أن الموضوع هو الوجود الخارجي المكون لمواد الغرض، أو هو حسب مصطلح كريماس النواة السيمية (le noyau Sémique) التي تعد أصغر مقوم، وهو يرتبط بالمعنى الأحادي القار ذي طبيعة معجمية ثابتة. أما المضمون في الغرض فهو ما يتحدد كموقف ورؤية للعالم وهو ما يمكن أن نسميه حسب مصطلح «كريماس» أيضاً بالسمات النصية أو السياقية للمعنى (Sémes contextuels).

وإذا كان المقوم الأول يتميز بالثبات والاستقرار، فإن ما يميز السمات النصية هو الحركة والتنوع وذلك تبعاً لتغير المعنى الدلالي الذي يتعدد بتعدد السياقات والنصوص. ونتيجة لتعالق النواة السيمية بالسمات النصية، نشأ عنهما إنجاز دلالي يسميه كريماس بالمقوم البنائي الذي يحدده انطلاقاً من المعادلة الآتية:

النواة السيمية + السمات السياقية = مقوم بنائي.

ويختزل كريماس هذه المعادلة في شكل رمزي يكون على هذا النحو:

sm = (C.S) + (N.S) (Séméme مقوم بنائي)[15].

واستناداً إلى هذا التصور يمكن القول بأن النقد القديم كان ينظر إلى الأغراض الشعرية من حيث مكوناتها الثابتة، أو ما يسميه كريماس بالنواة السيمية (N.S)، دون أن يهتم بالمضامين والرؤى التي تختلف باختلاف الأشخاص، وتتنوع بتنوع السياقات. وهذا يعني النظر إلى الغرض الشعري باعتباره قصيدة واحدة ثابتة، وليس قصائد متعددة ومتنوعة المضامين والرؤى. ويكفي أن نسوق في هذا المجال شاهداً من غرض الوصف فنقول: إن معجم الطبيعة هو ما يكوّن موضوعه ونواته السيمية التي تتمثل في عناصر الطبيعة من أشجار وأنهار وكواكب وفيافي... إلخ. أما مضمون هذا الغرض فيتجلى في موقف الشاعر من

هذه الطبيعة أو في الطريقة التي تستخدم بها النواة السيمية والسياق الذي ترد فيه. وبقدر ما يلتقي شعراء هذا الغرض عند هذه النواة، فإنهم يختلفون في المضامين والرؤى التي تختلف باختلاف المقاصد الشعرية. ويفهم من هذا الطرح أن «الموضوع يمكن أن يكون واحداً دائماً بينما يتعدد المضمون من خلال المواقف الخاصة لنوعيات من المبدعين في نوعيات من المضامين»[16].

ومهما يكن الأمر فإننا نجد بعض الشعراء في تاريخ الشعر العربي، لم يكونوا في هذه الحركة النمطية التي تجسدها قصيدة الغرض خاضعين تماماً للتقليد الأدبي الذي يفرضه قانون الغرض على الشعراء. إذ ليس ثمة فنان حقيقي إلا وينزع نحو التمرد، وبالتالي الانفلات من الوقوع في التكرار والتعاود، أو إنتاج نص شعري دون فاعل أو مؤلف.

وفي تاريخ الشعر العربي نماذج وإنجازات شعرية كانت تنحرف بعض الشيء عن أفق انتظار الشعرية القديمة، وشقت لها أسلوباً جديداً يقوم على إقحام ما هو ذاتي ضمن أغراض نمطية مثل المدح والرثاء. ومن هنا يمكن أن نجزم بأن شاعراً يقظ الفكر، حاد البصر، دقيق الملاحظة كالمتنبي، إذا صرف همه للأغراض الشعرية القديمة التي تضطره حتماً إلى مجاراة الأسلوب الشعري القديم، فإنه في الوقت نفسه لن يحرم من البوح بأسرار نفسه المضطربة وإبراز أفكاره ومقاصده الذاتية. إننا نجد في كل الأغراض الشعرية عند المتنبي حضوراً لذات المؤلف وهي تكتب بأصابعها، وتتنفس برئتها، وتتكلم بلسانها، مع أن الشعر كان موجهاً إلى الآخر مدحاً أو رثاء أو هجاء. إن مثل هذا التوجه في شعر المتنبي لا يستطيع أفق الانتظار الذي بني على نظرة غرضية نمطية أن يجيب على أسئلته وقضاياه. وإذا ما جارينا التصنيف الغرضي الصارم فما معنى أن ينقلب المدح إلى فخر واعتداد بالنفس أو إلى هجاء؟ وما معنى أن ينقلب الرثاء إلى فلسفة تتجاوز الفرد إلى الجماعة والجماعة إلى الأمة؟

لقد تواضع النقد القديم على أن الرثاء هو رصد لمجموعة من

فضائل المرثي، والتغني بمآثر ما ترك في الدنيا وراءه من كرم أو شجاعة أو نبل أو قيمة علمية أو أثر بارز في تحويل وجهة التاريخ. أو نقول بمعنى آخر وحسب تعريف قدامة: إن الرثاء لا ينفصل عن المديح إلا في الألفاظ فقط حيث تدل في الرثاء على أنها «لها لك مثل: كان، تولى، وقضى نحبه... وما أشبه ذلك»[17]. فإذا كانت بعض قصائد الرثاء تستجيب لهذه النمذجة، فإن هناك أخرى في تاريخ الشعر العربي لا تستجيب لها ولا تخضع للسنّة الأدبية التي نشأت عن الأفق القديم، كما نجد ذلك عند كل من المتنبي وأبي العلاء حين انحرفا عن هذه السنّة وذلك بتحويل غرض الرثاء إلى تأمل فلسفي ورؤية كونية، متدرجين في ذلك من الجزئي إلى الكلي ومن الخاص إلى العام. وبذلك يكون الرثاء عند هذين الشاعرين قد تجاوز بكاء الفرد الواحد، وتحول إلى نوع من بكاء الذات الإنسانية عامة، أو بكاء حضارة إنسانية بكاملها، غار نجمها بعد حياة طويلة. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى قصيدة المعري التي يرثي فيها فقيهاً حنفياً ومطلعها:

غير مجد في ملتي واعتقادي   نوح باك ولا ترنم شادي

فهذه القصيدة لا تملك من الرثاء النمطي إلا أبياتاً قليلة ارتبطت بمآثر الشخص وفضائله، ولكن أغلبها كان عبارة عن تأملات فلسفية في الكون والحياة والمصير، الشيء الذي لم يكن مألوفاً في غرض الرثاء ذي الطبيعة النمطية. ومثل هذا التوجه نجده أيضاً في قصيدة المتنبي التي قالها في مصر يرثي بها فاتكاً، وهي لا تملك من الرثاء إلا أبياتاً قليلة لا يتجاوز عددها أربعة أبيات هي التي خص بها فاتكاً. أما مجموع القصيدة فهي تتضمن مواضيع أخرى عبارة عن تأملات فلسفية تتجاوز ذكر الموت المألوف إلى الحديث عن موت جوهر الإنسان على الرغم من حياته المادية البيولوجية.

فأن يرثي شاعر صديقه الذي مات، وأن يصفه بصفات حميدة لا تخرج عن السنّة الأدبية التي نشأت عن الغرض أول مرة فهذا هو الرثاء. إنه في قصيدة المتنبي لا يشغل سوى الأبيات الآتية:

وأين منبته من بعد منبته ... أبي شجاع قريع العرب والعجم(18)
لا فاتك آخر في مصر نقصده ... ولا له خلق في الناس كلهم
عدمته، وكأني سرت أطلبه ... فما تزيدني الدنيا على العدم

فبعد هذه الأبيات يتلاشى ذكر فاتك ويندثر ليصبح المرثي هو الإنسان الذي ماتت فيه العفة والأخلاق، فأصبح يغدو في الأحياء وكأنه صنم يملك جثة ولا يملك روحاً.

مازلت أضحك إبلي كلما نظرت ... إلى من اختضبت أخفافها بدم
أسيرها بين أصنام أشاهدها ... ولا أشاهد فيها عفة الصنم
حتى رجعت وأقلامي قوائل لي ... المجد للسيف ليس المجد للقلم
اكتب بنا بعد الكتاب به ... فإنما نحن للأسياف كالخدم
أسمعتني ودوائي ما أشرت به ... فإن غفلت فدائي قلة الفهم
من اقتضى بسوى الهندي حاجته ... أجاب كل سؤال عن هل بلم

ففي هذه القصيدة الرثائية يتحول الغرض النمطي إلى مجرد حافز انطلق منه الشاعر إلى آفاق التأمل الفكري والتعبير العاطفي. وبذلك تصبح القصيدة تعبيراً عن فلسفة في الحياة، وليست تقليداً لمعان شعرية نموذجية تعاورها الشعراء جيلاً بعد جيل. وهكذا نستطيع انطلاقاً من هذه القصيدة أن نقف على رؤية الشاعر للحياة، التي أقامها على ثنائية الحياة/ الموت، وذلك من خلال فهم وتصور جديد، يتجاوز المعنى المتداول الذي يحصر الموت في تفتيت العناصر البيولوجية وتلاشي حركتها المادية وفعاليتها الحيوية.

إن ثمة موتاً آخر تكشف عنه هذه القصيدة، وهو أكثر داهية من الموت المادي، وذلك حين تموت في الإنسان حاسته الشعورية، فيغدو في الأحياء ميتاً يجيء ويذهب ويتمتع بالحركة. أليست الحاسة الشعورية في الإنسان هي كل شيء، فإذا ماتت فيه مات الإنسان حقيقة وغدا صنماً؟ وهناك أيضاً شيء آخر أكبر من هذا. فالقصيدة لم تعد ترتبط بشخص واحد يموت، وإنما ترتبط بموت القيم الفاضلة في الإنسان عامة، وهذا هو الموت الحقيقي في رؤية المتنبي. إذ ما قيمة الحياة بلا فضيلة، أليست هي والموت سيّان؟ بل أليست أدهى من الموت الطبيعي؟

ولا تشك إلى خلق فتشمته ... شكوى الجريح إلى الغربان والرخم[19]
وكن على حذر للناس تستره ... ولا يغرك منهم ثغر مبتسم
غاض الوفاء فما تلقاه في عدة ... وأعوز الصدق في الإخبار والقسم
سبحان خالق نفسي كيف لذتها ... فيما النفوس تراه غاية الألم
الدهر يعجب من حملي نوائبه ... وصبر جسمي على أحداثه الحطم
وقت يضيع وعمر ليت مدته ... في غير أمته من سالف الأمم

لقد كان المتنبي - كما ذكر الشيخ يوسف البديعي - يأنس في مصر بفاتك، لما لمسه من قيم فاضلة وخلق كريم حتى أنساه ذلك كل من حوله. ولكنه حين فقده التفت إلى الناس حوله فلم يجد فيهم ما كان يلمسه في فاتك من أريحية وخلق كريم[20]. وهذا ما جعله ينظر إلى الموت نظرة أخرى وهي أن يرى هؤلاء الذين يغدون ويروحون بلا خلق ولا فضيلة هم أيضاً من الأموات. وهكذا يصبح رثاء فاتك بمثابة مولد دلالي يختزل رؤية الشاعر للحياة والناس، تلك التي تقوم على عدم الاطمئنان إلى أحد من الناس والميل إليه.

إن قراءة هذه القصيدة ضمن معايير غرض الرثاء التقليدية ووفق سنّتها الأدبية من شأنها أن لا تجيب عن بعض الأسئلة التي تثار حولها

ولها علاقة بمؤلف القصيدة وفاعلها. وقد ظل هذا الجانب كما ذكرنا غالباً في الدراسات الأدبية القديمة.

ولعل أقرب نظرة تقربنا من جو مؤلف القصيدة هي أن ننظر إليها باعتبارها غرضاً نمطياً تم تعديل أفق انتظاره وتغييره حتى يستجيب لمقاصد الذات ويعبر عن رؤيتها للعالم أكثر مما هو ترديد لقيم شعرية جاهزة تناقلها غرض الرثاء عبر جيناته الوراثية دون أن يتم التفاعل معها من لدن الشعراء.

ومادمنا بصدد الحديث عن علاقة المؤلف بالنص الشعري، فلابد من التنبيه إلى تلك الأغراض الشعرية التي عدت في مفهوم النقد القديم أغراضاً ثانوية وتتجلى في المقدمات الطللية والخمرية والغزلية وغير ذلك من الأغراض التي وجد فيها الشعراء منفذاً للتعبير عن أحاسيسهم ومقاصدهم الذاتية.

إننا إذا أردنا أن نبحث عن أثر المؤلف ونيته في النصوص، هو أن نجعل من الغرض الثانوي غرضاً رئيسياً لكونه يجيب عن أسئلة الذات ويصور حالاتها الشعورية والفكرية، وأن نجعل الغرض الكبير غرضاً ثانوياً لكونه يردد طقوساً شعرية هي ترسبات لنصوص وتقاليد فنية موروثة.

ويعد شعر المتنبي واحداً من النماذج القليلة في الشعر العربي التي أودعت مشاعرها ومقاصدها الذاتية في هذه المقدمات والمطالع الشعرية إضافة إلى الأبيات الحكمية المبثوثة في ثنايا قصائده حتى كادت تشكل غرضاً مستقلاً بذاته هو أقرب إلى شعر التجربة التي يجسد رؤية الشاعر في الحياة. صحيح أن موضوع الحكمة في الشعر ليس مستحدثاً بل إنه قد وجد منذ العصر الجاهلي، إلا أنه لم يكن يتجاوز «الفطرة السليمة، فهي تنطلق من التجربة فتسجلها، وليس ثمة ما يشبه خطوطاً أولية لفلسفة مستقلة، ففي هذا الوسط حيث علاقات الفرد والمجموع متوترة،

تزودنا الحكمة ببعض النصائح العلمية[21] المتمثلة عند هذا الشاعر أو ذلك من مثل قول المرار الفقعسي:

إذا شئت يوماً أن تسود عشيرة ... فبالحلم سد لا بالتسرع والشتم
وللحلم خير فاعلمن مغبة ... من الجهل إلا أن تشمس من

ولكن غرض الحكمة فيما بعد سيتجاوز مثل هذه العفوية، فيتحول إلى غرض يتضمن رؤية ذات أبعاد عميقة، ولها صلة بكثير من العلوم والمعارف المستوردة من ثقافات أخرى ونجد مثل هذا التعالق بين الشعر وحقول معرفية أخرى جلياً عند المتنبي ومن بعده المعري أكثر من سواهما في تاريخ الشعر العربي، دون أن ننسى في هذا الصدد أن نشير إلى تجربة أخرى عرفها الشعر العربي كانت تشدد على حضور ذات المؤلف في النص، وهذا النوع من الشعر هو ما سماه بلاشير الشعر العفوي أو البدهي، وتحدث عنه قائلاً: «وفي مقدورنا التردد طويلاً تجاه الاسم الذي يمكن إطلاقه على تلك المنظومات المرتجلة التي تحمل، بحكم استلهامها الوقائع الصغيرة أو الكبيرة في الحياة، الشاعر أو الشاعرة على الإنشاد الذاتي دون أي رغبة سوى تلك التي تدفعهم إلى أن يكونوا ذواتهم، دون أي غاية في مد الارتجال إلى أبعد من تلك اللحظة التي يحدث فيها، ويظل الشعر في هذه المرحلة تعبيراً نفسانياً لا يرتفع فيه الفن إلى حد الوعي يتقولب تقريباً بدافع الغريزة[22].

إن قيمة هذا الشعر تكمن بالدرجة الأولى في وظائفه المرجعية مثل الوظيفة الاجتماعية والنفسية التي تغافلها النص الشعري القديم، بعد أن ظل يلهث وراء شعرية النص بعيداً عن ظله الذي يتمثل في «شيء من الذات وقليل من الإيديولوجيا» كما يعبر عن ذلك بارت[23] وهذا ما تطالعنا به بعض النماذج الشعرية التي أوردها أبو الفرج في كتاب الأغاني. وأن هذه النماذج مليئة بالتجارب الذاتية الصادقة التي تحمل

بصمات أصحابها دون تزوير شعوري. ويكفي أن نورد في هذا الصدد شاهداً واحداً من بين نماذج كثيرة يمتلئ بها هذا الكتاب. يقول أبو الفرج: «كان أبو الأسود يجلس إلى فناء امرأة بالبصرة فيتحدث إليها، وكانت برزة جميلة فقالت له: يا أبا الأسود هل لك في أن أتزوجك؟ فإني صناع الكف حسنة التدبير قانعة بالميسور. قال نعم، فجمعت أهلها فتزوجته. فوجد عندها خلاف ما قدره، وأسرعت في ماله، ومدت يدها إلى خيانته، وأفشت سره فغدا على من كان حضر تزويجه إياها، فسألهم أن يجتمعوا عنده ففعلوا، فقال لهم:

أريت امرءاً كنت لم أبله	أتاني فقال اتخذني خليلاً
فخاللته ثم أكرمته	فلم أستفد من لدنه فتيلا
وألفيته حين جربته	كذوب الحديث سروقاً بخيلا
فذكرته ثم عاتبته	عتاباً رفيقاً وقولاً جميلا
فألفيته غير مستعتب	ولا ذاكراً الله إلا قليلا
ألست حقيقاً بتوديعه	واتباع ذلك صرماً طويلا

فقالوا: بلى والله يا أبا الأسود. قال تلك صاحبتكم، وقد طلقتها لكم، وأنا أحب أن أستر ما أنكرته من أمرها، فانصرفت معهم»[24].

وهناك شواهد كثيرة يتضمنها هذا الكتاب تسير في هذا المنحى الذي يحمل نوعاً من الجدة على المستوى الوظيفي الشيء الذي جعله ينسلخ عن التقليد الذي قيد الشعر العربي بقيود صارمة، وجعل الشعراء عبيداً لتقاليد الغرض الشعري، ملتصقين بأفق انتظار ثابت ذي وظيفة نصية محضة، من طبيعتها عدم الانفتاح على الوظائف التي يكون مصدرها محيط النص الخارجي. ومن شأن هذه الوظائف أن تنشأ عنها بنيات شكلية جديدة تختلف عن بنية الغرض الشعري في نشأته الأولى.

فانطلاقاً من هذا التصور يحدث في تاريخ الأدب ما يسمى بالتطور

الأدبي القائم على العلاقة الجدلية بين البنية والوظائف. وهذا ما يعني أن الوظائف الجديدة التي يكتسبها النص في مساره التاريخي. ومن شأنها أن تحدث عنها بنية جديدة أو جنس أدبي جديد يخرج من بنية الجنس السابق ثم يستقل عنه بعد ذلك استقلالاً تاماً.

الهوامش



1) pour une esthétique de la réception. Jauss, p: 49.

2) نفسه ص 67.

3) مقدمة ستاروبنسكي لكتاب يوس Pour une esthétique. p. 13.

4) Pour une esthétique de la réception. p. 60.

5) المعنى الأدبي، وليم راي، ص: 106.

6) نظرية التلقي، روبرت هولب، ص: 40.

7) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص: 341.

8) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص: 341.

9) كتب وشخصيات، سيد قطب، ص: 49.

10) الكتابة والتناسخ، د. عبدالفتاح كيليطو، ص: 37.

11) Théorie d'ensemble. Tel que. p. 265.

15) Sémantique Structural. A.J. Greimas. ed. larousse, p. 44-45.

16) طبيعة الشعر، أحمد العزب، ص: 58.

17) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق عبدالمنعم خفاجي، ص: 118.

18) شرح ديوان المتنبي، 4/290-291.

19) شرح ديوان المتنبي 291/4.
20) الصبح المني عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون - دار المعارف، ص: 120.
21) تاريخ الأدب، بلاشير، 269/2.
22) تاريخ الأدب العربي، بلاشير، 215/2-216.
23) لذة النص، بارت. ص: 37.
24) كتاب الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت 314/12-315.





الصورة الشرعية الموسعة



فائز الشرع

للإحاطة بظاهرة الصورة الموسعة يمكن الاستناد إلى تعريف حديث إلى - حد ما - لدراسة هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم، والنظر إلى ما رافقها من جهد نقدي لم يولها أهمية بسبب ضغوط الذوق السائد وطبيعة التعامل مع الشعر الذي يقوم على نظرة جزئية.

ولعل أكثر التعريفات مناسبة للصورة الموسعة التعريف الذي يرى أنها «تلك التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلاً قوياً العبارة الأخرى»[(1)].

وفي هذا التعريف يمتزج الأداء اللساني (التعبيري) بعمل المخيلة في تفاعل يعمل فيه كل طرف على تحفيز الطرف الآخر، ففي حين تعمل المخيلة على شحذ الذهن لاختيار التعبير (اللفظي - التركيبي) المناسب لتمثيل قدحة خيالية أو فكرة ما، تعمل العبارة المنتجة على تحفيز طاقة الخيال لإضافة ما يكمل هذه العبارة، بعد إجراء المناسب للتموضع معها في كيان التعبير، وخلق صورة مضافة لما رسم من صورة سابقة، فتكون كل صورة من الصور المتجاورة المترابطة جزءاً من بناء واسع هو الصورة الموسعة.

وهذا يعني أن مفهوم الصورة الموسعة يختلف عن مفهوم الصورة الشعرية المكثفة لا من حيث طبيعة التكوين، وإنما من حيث السعة، التي تتطلب مكونات تضاف إلى أصل ما تمتاز به الصورة الشعرية بمعناها الجزئي المتحقق من تعبير مجازي يبطن معنى يمكن تأديته

بطريقة مباشرة، وهناك محاولات شعرية حاولت تجاوز حدود التعبير المفرد، أو البيت الواحد، لخلق عالم شعري هو في أصله صورة شعرية واحدة، لا يراعى في حجم اتساعها ما تستلزمه من أبيات لأدائها كاملة، ومن هذه المحاولات المبكرة، أبيات امرئ القيس في وصف الليل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ... بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأن نجومه ... بكلّ مغار الفتل شدت بيذبل

كأن الثريا علقت في مصامها ... بأمراس كتان إلى صمّ جندل[2]

ومع أن الليل قد تحول من حال إلى أخرى أكثر من مرة إلا أن التحول عن الوضع الطبيعي لليل وعلاقته بالشاعر، الذي عانى من طول امتداده الزمني وتزايد الهموم فيه ظلا محافظين على وحدة الصور ضمن الحيز المجازي، الذي كفل التعبير عن طول الليل ومعاناة الشاعر فيه نتيجة ما طرقه من خبر قض مضجعه، فكان لهذه العلاقة أن تظهر في أكثر من صورة، مع الحفاظ على تمايز عنصريها، الليل والشاعر.

وليس من النادر تجاوز التعبير حدود البيت الواحد، ففي معلقة امرئ القيس نفسها نجد ذلك في أكثر من موضع، ولكن هذا التجاوز يصب في منحى آخر للتعبير هو القص على سبيل المثال، ولاسيما في سرد ما جرى لامرئ القيس مع العذارى وما جرى بينه وبين عنيزة[3] غير أن هذا السرد المباشر لما يبدو حادثة واقعية كانت أو متخيلة، بما يتجاوز حدود البيت، لا يدخل ضمن مفهوم الصورة الشعرية بقدر ما يميل إلى التعبير الدرامي، ولاسيما ما انطوى منه على حوار وحركة.

وأكثر ما يلفت النظر في تجاوز البيت الواحد، والاتساع ضمن حدود معينة هو قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، التي اتخذت أشكالاً متعددة، ترتبط بنوع الطرح الذي تحمله القصيدة واتجاه مضمونها مثل قصص حمار الوحش وأتانه[4]، ومصرع حمار الوحش وأتانه، ومصرع الثور الوحشي[5]، والبقرة المسبوعة[6]، والثور وكلاب الصيد[7]، وغيرها مما يعد استجابة لمعنى القصيدة وموقف الشاعر من العالم فيها[8]، حتى تكاد هذه القصص تكون معادلاً فنياً لتجربة الشاعر الحياتية، التي يحاول نشرها في أكثر من حيز فلا يجد غير الطبيعة يؤدي من خلال عناصرها معناه الذي يرتبط بحياته وتجربته فيها فيحقق نوعاً من المغايرة عن المألوف، ويلجأ إلى الإلماح، بدلاً من التصريح، وهو سمة الشعر ودليل تفوقه على بقية فنون الكلام.

وتبقى هذه القصص محافظة على مجالها المحدود، وكأنها قصيدة مستقلة داخل قصيدة كبرى بالرغم من أنها تتجاوب مع تجارب الإنسان، وتعبر عن وحدة مصير الخلق من إنسان وحيوان (الموت).

ويجيء الانتقال إلى تصور عالم الحيوان بوساطة عقد الشبه بينه وبين الإنسان أو محاولة تأكيد تجربته بإعطائها نوعاً من الشمولية، وهو يواجه سلطة القدر كما يرى شعراء ما قبل الإسلام، على أن ورود هذه القصص يخضع لفصل عقلي، من حيث الطبيعة عن عالم الإنسان، إذ تأتي دائماً منطلقة من تشبيه الناقة بهذه الحيوانات، وامتداد هذا التشبيه بوساطة المشبه به - القصة - ليستوعب الانفعال الذي يشعر به الشاعر أو إنسان ما قبل الإسلام تجاه ناقته، التي تمثل له الكثير في عالمه المحدود آنذاك.

وإذا كانت الانتقال إلى عالم الحيوان يمثل تجاوزاً لعالم الإنسان فإن هذا التجاوز لا يصل إلى درجة التحول المجازي الكامل الذي يتم التعبير فيه عن فكرة ترتبط بحياة الإنسان، بوساطة تجربة

من عالم الحيوان، كما يمنح هذا العالم شيئاً من لوازم عالم الإنسان على سبيل المجاز، أو الاستعارة بنحو أخص، على الرغم من أن شاعر ما قبل الإسلام كان يحرص على إعطاء صورة واضحة عن عالم الحيوان، بوساطة تشبيهات ترتبط دلالتها بعالم الإنسان، وهي تحاول إعطاء وصف فني لتفاصيل القصة الحيوانية[9].

ويعد هذا المسعى الفني من بدايات محاولة أنسنة الحيوانات مع الحفظ على الفاصل المنطقي بين العالمين نظراً لطبيعة البيئة وتركيب العقلية البسيطة آنذاك، ولكننا نعثر على محاولة ناضجة لأنسنة الحيوان، وإعطاء حركته وانفعالاته، وردود أفعاله تجاه ما يعانيه من مصاحبته للإنسان، ملمحاً يستغور النفس الحيوانية بما يجعلها ترقى إلى المستوى الإنساني، وهو ما نجده في قصيدة المثقب العبدي، وهو ينقل معاناة الناقة نتيجة لإكثار صاحبها من الرحلات، وتجشيمه إياها عناء السفر وعذاباته، فيقول ناقلاً رد فعلها على كثرة أسفاره[10]:

إذا ما قمت أرحلها بليل ... تأوّه آهة الرجل الحزين
تقول إذا درأت لها وضيني ... أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حلّ وارتحال ... أما يبقي عليّ، ولا يقيني

فأعطى الناقة، نتيجة لأهميتها القصوى لديه، هذه المنزلة التي حملت فيها أخص سمات الإنسان، وهي حديث النفس وبث المشاعر، التي حكاها الشاعر، مانحاً إياها حرية الإدلاء بما تكنه من عواطف وأفكار بدفعه قيود الحيوانية عنها، ومن ثم قيد العبودية والتبعية لإرادته، ومنحها قدراً من الشعور بوجودها، ولكنه مع ذلك، لم يكن حسن النية تماماً لأنه أراد من خلال وصف مشاعرها إبراز معنى إنساني يخصه، هو الإشارة إلى معاناته الشخصية من كثرة أسفاره، وقوة تحمله بما يفوق قوة تحمل الناقة المعدة للسفر نظراً لقدرتها على

تحمل المشاق، وقد تكون هذه المحاولة وسيلة لإفضائه بما يشعر به من متاعب نفسية، وعدم استقرار. فكانت الناقة بديلاً غير مصرح به عما يكنه من مشاعر، وما يعانيه من متاعب[11].

وما يهمنا هو أن الشاعر، في الأبيات المذكورة لم يقف عند محدودية التشبيه حينما شبه تأوه الناقة بتأوه الرجل الحزين، بل استمر بنقلها إلى الحيز الإنساني في البيتين الذين أعقبا البيت الذي شبه به الناقة بالرجل الحزين، وذلك بقدرة تعبيرية فاقت ما لدى عنترة، الذي لم يمنح حصانه حرية الانتقال إلى عالم يفارق طبيعته:

لو كان يدري ما المخاطبة اشتكى   ولكان لو علم الكلام مكلّمي[12]

ومع ذلك لا يدخل التحول المحدود من عالم الإنسان إلى ما يغايره، حيز التوسع في التصوير لرجوعه إلى علاقة الشاعر (الإنسان) بالناقة (الحيوان) في عالم الواقع، الذي يدخل بين الحين والآخر، إلى عالم الصورة الشعرية عن طريق التشبيه.

ولسنا بصدد رصد محاولات التحول، بقدر ما نحاول العثور على صورة يبتعد فيها التعبير عن واقعية المشاهد القصصية، التي لا تؤلف صورة شعرية موسعة، إنما تؤلف موقفاً دراميا أو حدثاً لقصة يعبر الشعر بوسائله عن تفاصيلها، من دون أن تكون هذه القصة حاملة لفكرة ما أو معنى خفي لا يبوح به ظاهرها.

كما نجد لدى الشاعر حميد بن ثور الهلالي مقطعاً موسعاً ذا تحول مجازي واحد، هو المقطع الذي يتحدث فيه عن امرأة بوصفها شجرة هي سرحة مالك وقد كان لمقتضيات الواقع، وضغط العامل الديني، أثر في هذا التحول، يقول صاحب الأغاني[13]: «تقدم عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى الشعراء ألا يشبب أحد بامرأة إلا جلده فقال حميد بن ثور:

أبى الله إلا أنّ سرحة مالك على كلّ أفنان العضاة تروق
فقد ذهبت عرضاً وما فوق طولها من السّرح إلاّ عشّة وسحوق

العشة: القليلة الأغصان والورق، والسحوق: الطويلة المفرطة».

في هذه الصورة الموسعة، التي ضمت ذكر سرحة مالك وعلاقة الشاعر بها، تحولت العلاقة بين امرأة وعاشق إلى علاقة بين شجرة وإنسان، وقد جرى التلميح بهذه العلاقة من خلال ظاهر الصورة الذي يبطن معنى يخص الشاعر ومن يحبها، فتمثل صورة السرحة الظاهر، في حين تمثل المرأة الباطن، مع إبقاء صورة الشاعر بوصفه إنساناً على حاله[14].

في هذه الصورة تتجاوز السرحة، بوصفها شجرة حدود نباتيتها، وتنتقل إلى حيز الإنسانية حيث يتغزل الشاعر بجمالها النباتي:

سقى السرحة المحلال والأبطح الذي لها الشرّي غيث مدجن وبروق
بأبطح راب كلّ عام يمده على الحول عرّاضُ الغمام دفوقُ
فما ذهبت عرضاً ولا فوق طولها من السرح إلاّ عشّة وسَحوق
تنوّط فيها دُخّلُ الصيف بالضّحى ذرى هدبات فرعهن وريق
علا النبت حتى طال أفنانها العلا وفي الماء أصل ثابت وعروق
فيا طيب ريّاها ويا برد ظلّها إذا حان من حامي النهار وُدُوق[15]

ولكنه يقرن الشعور بالعشق بالمعاناة الناتجة عن الكبح الاجتماعي الذي يمثله زوجها، وذلك ضمن التعامل الحقيقي مع ما تدل عليه السرحة، أما من ناحية التعامل الفني فإن الكابح يكون حارس السرحة:

وهل أنا إن علّلت نفسي بسرحة من السّرح مسدود عليّ طريق
حمى ظلّها شكس الخليقة خائف عليها غرامَ الطائفينَ شفيق
فلا الظلّ منها بالضّحى تستطيعه ولا الفيء منها بالعشيّ تذوق
وما وجد مشتاق أُصيبَ فؤاده أخي شهوات بالعناقِ نسيق
بأكثر من وجدي على ظلّ سرحة من السّرح إذ أضحى عَليَّ رفيق[15]

والملاحظ على هذه الصورة، التي تحولت بموجبها المرأة إلى شجرة، أنها تنتمي إلى ما يطلق عليه البلاغيون اصطلاح الاستعارة التصريحية، ولم تكن التعبيرات، التي أكملت هذا التحول، إلا تراكمات لتنويع المعنى، لم تعط الصورة أية سعة تجعل من عالمها مغلقاً لصالح التعبير الفني، غير مستجيب لرغبة الشاعر الإفضاء بمعاناته الشخصية.

وإذا كان الباعث هو وجود الصورة الشعرية لدى حميد بن ثور هو معنى اقتضى تعبيراً استعارياً غير مقصود لذاته حين أبدل المرأة بالسرحة، نجد أن هناك ضرورة فنية دفعت المتنبي إلى الإبدال واستعمال التعبير الاستعاري في حركة تعاكس اتجاه صورة حميد، إذ تقوم صورة المتنبي على تحول الحمى التي أصابته إلى امرأة عاشقة تزور ليلاً وتغادر صباحاً، بعد أن تغسله بالدمع. غير أن هذا التحول ليس كاملاً تماماً، إذ إن فيه إشارات تقترب بهذه المرأة من المقصود بها وهي الحمى، يقول المتنبي:

وزائرتي كأن بها حياء فليس تزور إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتوسعه بأنواع السقام
كأنّ الصّبح يطردها فتجري مدامعها بأربعة سجام

أراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شر إذا ألقاك في الكرب العظام
أبنت الدهر عندي كل بنت فكيف وصلت أنت من الزحام[17]

والملاحظ على صورة المتنبي عدم تخلصها من الامتثال لحرفية العلاقة بين الشاعر والحمى، وإن كان تحول الحمى إلى امرأة يقتضي أن تتغير طبيعة العلاقة بما ينسجم مع نوع الصلة التي تربط الرجل بالمرأة، ولاسيما إذا كانت هذه الصلة تبلغ من القرب بحيث تجعلها تزوره ليلاً وفي الفراش، ولكن الشاعر بدلاً من الانسياق خلف ما تقرره هذه العلاقة، يحرك الصورة لما يفرضه المعنى، فيلجأ إلى بيان سبب زيارتها ليلاً مدخلاً إياه فيما يطلق عليه البلاغيون (حسن التعليل)، إذ يجعل زيارتها، ليلاً، نتيجة لحيائها المنسجم مع الحال الإنسانية التي تحولت إليها، ولكنه بعد ذلك يمتثل إلى ما تفرضه علاقة الحمى بمن تصيبه إذ ترفض - السلوك الإنساني للمبيت في الفراش وتسلك سلوك المرض، فتبيت في عظامه، مع ما يرافق هذا المبيت من سقام ونحول، لا يزول إلا بمغادرتها الجسد، بعد أن تذرف الدموع السجام، في إشارة ترجعها إلى سلوك المرأة العاشقة، وتعود بها إلى التعبير الاستعاري المناسب للصورة، لا المنتمي إلى المعنى الذي صدرت عنه الصورة ومثلته.

مما تقدم يبدو أن اتساع الصورة، وغنى تفاصيلها، رهين امتداد المعنى، أو الحالة التي تمثلها الصور، وإن أغلب ما ورد من نماذج للصورة الموسعة، وما يماثلها، وقع ضمن قصائد، ولم يكن المعنى الذي تمثله هذه النماذج من الصور يرتقي إلى أن يجعل القصيدة بأكملها صورة تمثله، وإنما احتل جزءاً منها فامتنع أن تكون هنالك نماذج لصورة كلية خلا النادر مما ينتمي إلى التمثيل الأدبي لفكرة ما، كقصيدة (الروح) لابن سينا التي مطلعها[18]:

نزلت إليك من المحل الأرفع   ورقاء ذات تعزّز وتمنّع

ومع أن وصف الروح وما يتعلق بها قد استغرق أبيات القصيدة كلها، إلا أنها لا ترقى إلى أن تكون صورة كلية، تنطلق من فكرة مكتملة، تعبر عن تجربة يمكن إيجاد العالم الذي تقوم عناصره على وفق علاقة خاصة بينها، بتمثيله، إذ إن القصيدة قد ضمنت تحول الروح إلى كيان آخر هو (الورقاء) إلا أن الأبيات الأُخر التي تلت البيت الأول انساقت خلف التعبير عن علاقة الروح بالجسد، وإن كان من خلال التلميح لا التصريح، لكن ابن سينا غادر صورة الورقاء التي نزلت ولم يعمل على تنميتها، وإنما تركها وأخذ يتابع معتقده في الروح وعلاقتها بالجسد والعالم، كما تَدخُّل خارقاً عالم الصورة، كقوله:

وأظنها نسيت عهوداً بالحمى   ومنازلاً بفراقها لم تقنع

وهذا يدل على أن قصيدة ابن سينا لم تختلف كثيراً عن النماذج التي تتوسع الصورة فيها للتعبير عن معنى معين، وإن كان هذا التوسع قد شمل القصيدة كلها لدى ابن سينا. وربما يعود ذلك إلى كونه فيلسوفاً أكثر منه شاعراً، ومَن ينتم إلى المجال الفكري، لا يدخل ميدان التعبير الأدبي إلا بروح علمية، تهدف إلى إيضاح أفكارها من خلال تعبير رمزي يدخل ضمن التعبير الأدبي، وهو في النثر كثير كقصة حي بن يقظان لدى ابن سينا ومن جاء بعده كابن طفيل، وهي تعبير أدبي انطلق من أفكار فلسفية مقصودة.

وإذا كنا قد عثرنا على نماذج ضمت صوراً شعرية موسعة تجاوزت البيت الواحد، فإننا لم نعثر على صور موسعة شملت القصيدة بأكملها. ويبدو أن هذا هو سبب اختفاء أي تنظير نقدي يضع معايير لاتساع الصورة الشعرية، ويقدم أمثلة لذلك، فضلاً عن أن هذه المحاولات لم تكن واسعة الانتشار في الشعر العربي آنذاك.

ونلمس ذلك من خلال تعامل النقاد العرب القدامى مع الصورة الشعرية التي تتجاوز البيت الواحد أو التعبير الموجز عن المعنى، ومن ذلك موقف قدامة بن جعفر من امتداد التعبير عن المعنى إلى بيت آخر يضاف إلى البيت الذي ورد فيه التعبير عن المعنى، واحتاج إلى ما يتمه، إذ يضع هذه الظاهرة ضمن عيوب ائتلاف المعنى والوزن، ويطلق على البيت في هذه الظاهرة اسم المبتور: «وهو أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني، ومثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلو كاليوم كان عليّ امري   ومن لك بالتدبر في الأمور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت التالي بتمامه فقال:

إذاً لملكت عصمة أم وهب   على ما كان من حسك الصدور[19]

ويطلق أبو هلال العسكري على هذه الظاهرة تسمية (التضمين)، وتعد لديه من عيوب الشعر فيقول: «التضمين أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير، كقول الشاعر:

كأنّ القلب ليلة قيل يغدى   بليلى العامرية أو يراح

قطاة عزّها شرك فباتت   تجاذبه وقد علق الجناح

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح»[20]، ولعل ابن رشيق أكثر دقة من غيره في معالجة هذه الظاهرة في قوله: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع

معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد »[21].

ورأي ابن رشيق ينقسم على قسمين، يتماثل الأول مع موقف من سبقه من النقاد الذين كانت نظرتهم تميل إلى «الاهتمام بوحدة البيت دون الاهتمام بوحدة القصيدة، وهذه النظرة التي أثرت على أحكام نقادنا إلى فترة طويلة»[22]، أما القسم الآخر فيميل إلى التعامل مع نماذج للقصائد، التي يكون فيها السرد عنصراً أساسياً لتأدية ما يراد من معنى، وما يستلزم حضور السرد من ضرورة ترابط الأبيات التي تكفل القيام بتأدية التعبير السردي لحين اكتماله، عند هذا القسم نتوقف لمعرفة الكيفية التي تتوسع فيها الصورة لتشغل أكثر من بيت، وكما هو معلوم لا يمكن للسرد أن يكون صورة شعرية، وبخاصة حينما يكون منصباً على نقل حادثة أو سرد قصة واقعية لا أثر للمجاز فيها، إلا أن السرد يمكن أن يكون أداة لتوسيع صورة شعرية مبنية على تحول مجازي، في التعبير عن معنى معين أو فكرة ما، وبذلك يمكن لهذه الصورة الموسعة بوساطة السرد، غير المبتعدة عن الأجواء التي كفل المجاز تحققها، أن تشغل عدة أبيات إن لم تكن القصيدة بأكملها، حينما تكون القصيدة معنية بأداء فكرة مركزية يخضع التعبير لها شعرياً، ويمكن أن نجد جذور هذه الظاهرة، فضلاً عما ذكرناه آنفاً، في قصيدة النابغة الذبياني، التي سرد فيها تفاصيل القصة الرمزية التي جمعت الراعي بالأفعى، مشبهاً حاله مع من يحمل الحقد عليه بحال الأفعى مع الراعي إذ يقول[23]:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم ... وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره

كما لقيت ذات الصفا من حليفها ... وما انفكت الأمثال في الناس سائره

فقالت له: أدعوك للعقل، وافياً ... ولا تغشيني منك بالظلم بادره

فوائقها بالله، حين تراضيا فكانت تديه المال غباً وظاهره
فلما توفى العقل إلا أقله وجارت به نفس عن الحق جائره
تذكر أنى يجعل الله جُنّة فيصبح ذا مال، ويقتل واتره
فلما رأى أن ثمر الله ماله وأثل موجوداً، وسد مفاقره
أكب على فأس يحد غرابها مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق حجر مشيد ليقتلها، أو تخطئ الكف بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه وللبر عين لا تغمض، ناظره
فقال، تعالى نجعل الله بيننا على ما لنا، أو تنجزي لي آخره
فقالت: يمين الله أفعل، إنني رأيتك مسحوراً، يمينك فاجره
أبى لي قبر، لايزال مقابلي وضربة فأس، فوق رأسي، فاقره

ولا يمكن في هذه الصورة الممتدة على شكل قصة منظومة، نكران وقوع المجاز فيها، فكانت استعارة تمثيلية عن فكرة معروفة، ويتضح فعل المجاز في دمج عالم الإنسان بعالم الحيوان، ورفع قيود الاتصال فيما بين الأفعى والراعي، فكانا عنصرين متكافئين في عالم ضمن لهما هذه العلاقة مع احتفاظ كل عنصر بخصائصه النوعية، أي أن فعل المجاز كان فيما حققه من علاقة بين الراعي (الإنسان) والأفعى (الحيوان)، متجاوزاً ما هو معتاد من العلاقة بينهما في عالم الواقع، وإن كان التصور نابعاً من اعتقاد أسطوري، يلغي الحدود بين الكائنات الحية التي تحمل سمة اعتقادية في عقول البشر كالأفعى، التي كان لها حضور واضح في القصص الأسطورية، والدينية.

إن امتداد الصورة إلى معظم أبيات القصيدة، لا يعني الدخول في قضية وحدة القصيدة التي عالجها النقد القديم على أكثر من نحو، ولكن أكثرها كان يرتبط بالتعبير عن غرض مركزي، إلى جانب

موضوعات متعددة، ويتجلى هذا الوصف في قصائد المدح على نحو خاص، وإن كنا لا نعدم محاولات نقدية امتدت نظرتها إلى معالجة قضية وحدة القصيدة، كقول ابن طباطبا العلوي «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف»[24].

ولعل هذا الوصف لا يغري باعتقاد أن ابن طباطبا العلوي قد تناول قضية الوحدة في القصيدة، وإنما أراد وحدة في الأسلوب، لا يدخلها ضعف التأليف، وركة الصياغة وكان اهتمامه منصرفاً إلى توحيد البناء، وتلاحم عناصره لإحداث أثر كلي حي، وهذا ما يثبته بقية قوله: «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً»[25] وبه يتضح أن المقصود بالوحدة هي «وحدة بناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج، وإقامة العلاقات بين الأجزاء»[26]، وهذا الحكم يشمل ما ذكره الحاتمي من وجود أن يكون «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله»[27]، إن التركيز هنا على وصل الموضوعات المتعددة في القصيدة بعضها ببعض.

مما تقدم فإن مفهوم الصورة الموسعة وإن وجد في نصوص قليلة في الشعر العربي القديم فإنه يفتقر مفهوماً وممارسة إلى الانتظام في ظاهرة مطردة الحدوث كما هو مطروح في نماذج الشعر العربي الحديث الذي تأثر بعوامل حضارية كفلت له المغايرة في التعبير والاتجاه نحو بناء شعري موسع إلي درجة الوحدة في الكثير من تجاربه الشعرية المهمة.

الهوامش

1) نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين: 263.

2) ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب دار المعارف القاهرة ط 4، 1984: 18.

3) المصدر نفسه: 11-12.

4) كما في قصيدة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها:

عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقوادم فالحساء

التي قام الدكتور محمد النويهي بتحليلها، وعرض فيها قصة الحمار الوحشي وأتانه، واستغرقت خمسة عشر بيتاً (17-31) وحدد لها الدكتور النويهي أربعة فصول: الأول ضم الربيع وفيه حمار الوحش وأتانه في مرعى وفير، وفي الثاني أجبرت حرارة الصيف الحمار على ترك المكان، وفي الثالث يفتش عن الماء، مرغماً أتانه على البقاء معه وفي الفصل الرابع يعثر علي مكان غزير، فينعم هو وأتانه بالعيش فيه. الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه - محمد النويهي الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: 494-478/2.

5) كما في عينية أبو ذؤيب الهذلي الشهيرة، في الأبيات (17-36)، ينظر تحليلها في الكتاب نفسه: 720-753، وفي هذه القصة تتقدم الأحداث ثلاثة فصول عما ورد في قصيدة زهير إذ ضم الفصل الخامس كمون الصياد لهذه الحمر خلف صخرة قريبة من الماء الذي تنتجعه، ولهذا الصياد الماهر عائلة بائسة تنتظر صيده، وقد بات هذا الصياد ليلته بانتظار مجيء الحمر، أما السادس فيظهر فرح الصياد باندفاع حمار الوحش وأتنه

في الماء، وقد أعد سهامه جيداً لصيدها، فيصيب بعض الأتن ليصل إلى إصابة حمار الوحش وبقية الأتن ويفر منها من ينجو، وإن كان أبو ذؤيب قد اختار المصير المأساوي لحمار الوحش وأتنه. أما مصرع الثور الوحشي فتستغرق الأبيات (37-50) بدأ بسيره وحيداً في طقس شتائي قارس ممطر، واحتمائه ليلاً بشجرة لا توفر له تمام الاحتماء من قوى الطبيعة القاسية إذ تسقط عليه قطرات المطر وتتجمد أطرافه من البرد، مروراً بخروجه نهاراً ملتمساً دفء الشمس، والتقائه بالصياد والكلاب التي لا يعجزها اللحاق به على الرغم من انطلاقه سريعاً، إلى أن يضطر إلى مواجهتها ممزقاً أكثرها بقرنيه الحادين، لكن تضعف قواه وتعرقل حركته حتى يدركه الصياد مصوباً إليه سهمه القاتل ليسقط الثور صريعاً. تنظر الأبيات وتحليلها في الكتاب نفسه 757-774.

6) تنظر معلقة لبيد الأبيات (36-52) وفيها تنجو البقرة التي فقدت ولدها من الصياد وكلابه. جمهرة أشعار العرب - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي - شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور دار الكتب العلمية - بيروت لبنان - ط 1، 1986م: 171-178.

7) تنظر معلقة النابغة الذبياني الأبيات (10-19) ديوان النابغة الذبياني - حققه وقدم له المحامي فوزي عطوي - الشركة اللبنانية للكتاب بيروت 1969.

8) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: 713-719.

9) من ذلك تشبيه حمار الوحش بالرجل السليب في قول زهير:

فاض كأنه رجل سليب ... على العلياء ليس له رداء

ينظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 450/2.

وقول أبو ذؤيب الهذلي في تشبيه حمار الوحش:

صخب الشوارب لايزال كأنه ... عبد لآل أبي ربيعة مسبع

ينظر المصدر نفسه: 720-722.

10) شرح اختيارات المفضل - صنعة الخطيب التبريزي - تحقيق فخر الدين قباوة دمشق 1972: 1262/3-1263.

11) يمكن أن نعد الناقة هنا قناعاً للشاعر، أو هي ضرب من الإسقاط العاطفي، الذي يوحد بين الإنسان والحيوان فيصبح الحيوان ناقلاً لمشاعر الإنسان، ومتحدثاً بدلاً منه، ووقوع الاختيار على الناقة للقيام بهذه المهمة يدل على ما يعانيه الشاعر من غربة لا يطمئن - استجابة لها - إلا لرفيقه في حله وترحاله من غير بني البشر. ونجد هذا لدى المتنبي الذي نطق حصانه كما نطقت ناقة المثقب:

يقول في شعب بوان حصاني ... أعن هذا يسار إلى الطعان

أبوكم آدم سن المعاصي ... وعلمكم مفارقة الجنان

العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب الشيخ ناصيف اليازجي: 291-292.

12) ديوان عنترة دار بيروت، دار صادر 20:1966.

13) الأغاني 356/4.

14) تجدر الإشارة إلى أن محقق الديوان أشار إلى أن الطير الوارد في قول الشاعر (تنوط فيها دخل الصيف بالضحى) يعود على الشاعر إذ قال: الدخل صغار الطير، يكني عن نفسه، ديوان حميد بن ثور الهلالي - صنعة الأستاذ عبدالعزيز الميمني دار الكتب المصرية - القاهرة 39:1951، وهذا يعني تحول طرفي الصورة - الشاعر وحبيبته - تحولاً كاملاً إلى التعبير المجازي، ولكن الشاعر لم ينم هذا التحول لتكوين صورة متناسبة العناصر.

15) ديوان حميد بن ثور الهلالي: 38-40.

16) ديوان حميد بن ثور الهلالي: 40-41.

17) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: 532.

18) شعراء الواحدة - نعمان ماهر الكنعاني، مكتبة النقاء بغداد، ط 2 1985: 72-74.

19) نقد الشعر - قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة ط 3 1979: 222-223.

20) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي: 42.

21) مكانة القصيدة العربية بين النقاد والرواة العرب، الدكتور عناد غزوان، مطبعة النعمان، النجف 1997: 7.

22) ديوان النابغة الذبياني: 164-167، وينظر حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد العراق 1980: 98-99.

23) عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي تحقيق عباس عبدالستار، مراجعة نعيم زرزور دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1982: 131.

24) عيار الشعر: 131.

25) تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: 138.

26) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مطبعة حجازي القاهرة، ط 1 1934: 111/2-112.

نظرية تكامل العلوم



محمد همام

نظرية تكامل العلوم

يرى الدكتور طه عبدالرحمن أن «التداخل بين العلوم ليس أمراً طبيعياً أعطي للإنسان كما تعطى له الظواهر الكونية، وإنما هو أمر مبني بناء، ولا بناء إلا على يد الإنسان، فهو الذي صنَع المعارف وصنَّع (بتشديد النون المفتوحة) المناهج واصطنع التداخل فيما بينها؛ ومن يتصدى لوجود هذا التداخل العلمي، فإنما هو يتصدى لعمل من أعمال الرجال، والعكس بالعكس»[1].

وعليه، تكلم الدكتور طه كثيراً عن ترابط العلوم[2]، وتكاملها[3]، والتناسق والاتساق فيما بينهما[4]. واستدل برأي الغزالي في «ميزان العمل»، في أن العلوم متعاونة ومترابطة بعضها ببعض، كما أن بعضها طريق لبعض[5]. وبرأي ابن حزم في «مراتب العلوم» في أن العلوم كلها متعلق بعضها ببعض ومحتاج بعضها إلى بعض[6].

وتكامل العلوم وترابطها، كان معروفاً في تاريخنا وغيره، لكن الانكسارات المعرفية التي وقعت، وزحف التخصصات الضيقة، حول كل علم إلى مجال منفصل غير ذي أصول، ولو كان في الإطار المعرفي الواحد.

إن نظرية تكامل العلوم التي يتأسس عليها مشروع الدكتور طه

عبدالرحمن تهدف إلى إثبات الصلة الوثيقة بين كل التخصصات، مهما توهم الدارس تباعدها وتنافرها، في الموضوع والمنهج والمفهوم... فعلم النفس المعرفي الذهني Psychologie cognitive كان ميداناً خصباً لتلاقح عدة تخصصات، كعلم النفس، وعلم اللسانيات، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي... إذ تكامل العلوم وتلاقحها يعتبر العملة الصعبة التي يحتاج إليها كل علم وفروعه الأكثر تخصصاً، من أجل الاستمرار في مسيرة التقدم والابتكار والتجديد في المفاهيم والقوانين والنظريات.

والفلسفة كذلك، لم يقتصر تكاملها وتفاعلها مع العلوم الاجتماعية فحسب، بل مع العلوم الدقيقة، كالفيزياء الطاقية La physique quantique من حيث الاشتراك في إثارة الكثير من القضايا الفلسفية والتأملية حول معرفة جزء الذرة، مكاناً وحركة.

إن التكوين العلمي والمتخصص والأحادي، ضروري لإحكام قواعد التخصص وقوانينه، لكنه لا يغني عن توسيع الآفاق المعرفية وذلك بالاستمداد من الرصيد المعرفي للتخصصات الأخرى، المجاورة أو البعيدة، فهي جميعاً تتحرك داخل دائرة تكاملية موحدة، أصبح الوقوف على مضامينها ومناهجها شرطاً ضرورياً للإبداع والابتكار في دنيا الأفكار والعلوم.

وهذا الأمر هو بالضبط ما تنبه إليه الدكتور طه عبدالرحمن، وعمل على ترسيخه وتقعيده، في كتبه ومقالاته ومحاضراته. بل جسد هو ذلك العالم الموسوعي المحكِم لتخصصه، والملم المستوعب لتخصصات عدة، في إطار من التداخل والتكامل يثير الدهشة والإعجاب في هذا العصر الذي اندثر فيه جنس العلماء الموسوعيين، القادرين على الجمع في عملهم العلمي بين تخصصات مختلفة.

والباحث في مشروع طه عبدالرحمن سيقف على الكيفية التي أصَّل بها الدكتور طه عبدالرحمن نظريته التكاملية، من داخل تاريخ العلوم الإسلامية، معتمداً على أدوات مأصولة، ومستثمراً نصوصاً تراثية دالة، معرفياً ومنهجياً، كما هي عند الفارابي؛ حيث تداخل اللغات والكلام والفلسفة. وابن سينا الذي مزج مزجاً وثيقاً بين الأفكار الكلامية والمعاني الصوفية[7]. وكذا عند الغزالي، الذي لم يستوعب ابن رشد استبطانه لفكرة تكامل العلوم وتداخلها، فاتهمه بالتقلب العشوائي بين المذاهب[8]؛ فكتاب «المستصفى» اشتهر بمقدمته الجامعة في المنطق، التي اعتبرها الدكتور طه عبدالرحمن حدثاً حاسماً في تاريخ الممارسة العلمية التكاملية للتراث[9]. كما اشتغل الدكتور طه في مشروعه على نصوص الشاطبي، أحد رموز النظرية التكاملية، بل يعتبره أب التداخل بين علم الأخلاق وعلم الأصول[10].

وعمل الدكتور طه في مشروعه على إبطال دعاوى أصحاب النظرة التجزيئية في التعامل مع العلوم الإسلامية؛ فانتقد تصور ابن رشد الذي قدح في أهل التكامل والتداخل إلى حد تبديع بعضهم وتكفيره![11] بل عمل الدكتور طه عبدالرحمن على إثبات خضوع ابن رشد نفسه للنظرية التكاملية، وعدم قدرته على التخلص منها![12].

إن النظرية التكاملية في مشروع الدكتور طه عبدالرحمن تنطلق من مبدأ عميق وأساسي في تصوره، وهي: حقيقة التكامل الخَلقي والخُلقي للإنسان؛ إذ يظهر تكامل الإنسان «على اختلاف مظاهره وتعدد قدراته ووظائف أعضائه، على أنه ليس مجموعة من الأجزاء التي تقبل إيقاع الانفصال بينها، وإيقاف التأثير بعضها في بعض، وإنما هو عبارة عن ذات واحدة تجتمع فيها مظاهر القوة مع مظاهر

الضعف كما تجتمع فيها صفات العقل مع صفات الوجدان، وقيم الجسم مع قيم الروح»[13].

فإلى أي حد استطاع الدكتور طه عبدالرحمن ممارسة هذا التصور في عمله العلمي، وإثبات الانسجام والتكامل من داخل الممارسة التراثية، وداخل مشروعه المعرفي الواسع بالضبط؟

ألم يكن الحديث عن البعد التكاملي تعسفاً في القراءة، وخلطاً بين تخصصات متباعدة قسراً؟

هل تكامل العلوم والمعارف، هو هدم للجدران بينها كلية؟

وهل هو نهاية مزية التخصص، ورجوع إلى مراحل متأخرة من تاريخ العلوم؟

أمور وقضايا سنحاول الإجابة عنها من خلال مساءلة مشروع الدكتور طه عبدالرحمن في دراسة لاحقة.

مجال اشتغال الدكتور طه عبدالرحمن

يرى الدكتور طه أنه: «لا سبيل إلى الانفكاك عن حقيقة التراث التاريخية، ولو سعى المرء إلى ذلك ما سعى، لأنها وإن بدت في الظاهر حقيقة بائنة ومنفصلة بحكم ارتباطها بالزمن الماضي؛ فهي في جوهرها كائنة ومتصلة تحيط بنا من كل جانب، وتنفذ فينا من كل جهة، كما أنه لا سبيل إلى الانقطاع عن العمل بالتراث في واقعنا، لأن أسبابه مشتغلة على الدوام فينا، آخذة بأفكارنا وموجهة لأعمالنا متحكمة في حاضرنا ومتشوقة لمستقبلنا، سواء أقبلنا على التراث إقبال الواعي بآثاره التي لا تنمحي أم تظاهرنا بالإدبار عنه غافلين عن واقع استيلائه على وجودنا ومداركنا»[13].

لقد حدد، إذاً، الدكتور طه عبدالرحمن مجال اشتغاله وهو التراث

الإسلامي العربي، لكنه تجاوز المشاريع التي اشتغلت بالمضامين، بل وانتقدها حيث إنها أنتجت معرفة غريبة عن التراث؛ معرفة تقطع العقل عن الغيب، وتفصل ما بين العلم والعمل؛ فهي معرفة لا تناسب هذا التراث مجال الاشتغال، ولا تفيد في تقويم أطواره ولا تصحيح مساره[15].

وانتقد طه أصحاب مشاريع نقد التراث من حيث قلق عبارتهم، مما لا يستقيم وأصول التبليغ العربي السليم. كما أن أغلبهم توسل بأدوات البحث التي اصطنعها المحدثون من مفاهيم ومناهج ونظريات، متوهمين أنهم استوفوا شرائط النظر العلمي الصحيح. والأدهى من ذلك أن التمكن من تلك المناهج المنقولة لم يكن من نصيبهم، ولا التفنن في استخدامها كان طوع أيديهم؛ إذ هم عاجزون عن الاستقلال عنها، والإتيان بما يقابلها[16].

وعليه، عمل الدكتور طه عبدالرحمن على نحت منهجية أصيلة؛ تعتمد البحث في آليات إنتاج النص التراثي، محصِّلاً معرفة شاملة بمناهج المتقدمين من علماء الإسلام ومفكريهم في مختلف العلوم، مع تحصيل معرفة كافية بالمناهج الحديثة، تحصيلاً مكَّنه من تجاوز طور المناهج المقتبسة إلى طور الاجتهاد في اصطناع المناهج ووضع النظريات.

ويمكن للباحث أن يقف على الكيفية التي حقق بها «الدكتور طه محاولة لم تتحقق إلا عند العلماء المتقدمين وعند بعض المحدثين المتشبعين بأساليب القدماء عن فهم ودراية؛ ذلك أنه حقق التوافق بين التعبير والتفكير؛ فاللغة توازي عمل الفكر وتسايره، وتمده بأساليب التوسع كما يمدها بأساليب التعمق والتدقيق»[17].

فكيف صنف الدكتور طه الآليات المنتجة للنص التراثي، استدلالية، كانت أو استشكالية؟ وما مفهومها؟ وأصنافها؟

وهل هذه الآليات خاصة بعلم واحد؟ أم متنقلة بين العلوم؟

وهل يمكن فهم التراث وتفهيمه بغير معرفة تامة بأصول هذه الآليات وفصولها؟

وهل كل مضمون مخصوص يستند إلى كيفيات إنتاجية مخصوصة، أم أن المضامين موحدة الآليات الإنتاجية؟

وما مفهوم المنهجية الحوارية، ومنهج المناظرة الذي يسعى الدكتور طه عبدالرحمن إلى ترسيخه في مشروعه، خاصة في «أصول الحوار وتجديد علم الكلام» و«تجديد المنهج في تقويم التراث» و«اللسان والميزان أو التكوثر العقلي»؟

وهل حقيقة الآليات المنتجة للنص التراثي العربي الإسلامي مازالت غير مدروسة ولا معروفة؟

آليات الاشتغال اللغوي والبلاغي

يستند الدكتور طه عبدالرحمن في التأسيس لمشروعه على رؤية معرفية أصيلة، تعتبر القرآن كله إنما هو دعاء للنظر والاعتبار، وتنبيه على طرق النظر[18]. وعليه، لم يكتف في استخراج أصول العلم ومناهجه ومسائله على أبحاث الفلاسفة المسلمين، ومقالات النظّار والمتكلمين، بل اعتمد على النص التراثي برمته في تكامله وانسجامه؛ فاعتمد التصحيح، أي الرد إلى الأصل (أي التأصيل)، أو الرد إلى المقصد (أي التصويب)، أو الرد إلى الوسيلة (أي التقويم)[19].

وفي دراسة الآليات الإنتاجية للتراث ينطلق الدكتور طه من مسلمة منهجية وهي: أن المجال التداولي الإسلامي العربي ينبني على أصول عقدية ولغوية تضبط قواعد تقوم بوظائف مخصوصة، وتؤدي

مخالفتها إلى آفات تداولية تختلف درجة ضررها باختلاف أنواع هذه القواعد وعددها[20].

والدكتور طه عبدالرحمن في مشروعه يتوسل بالآليات ما وجدها مناسبة وملائمة لذلك؛ فهو يتوسل بالآلة المنطقية مثلاً حيث يعلم صلاحيتها وكفايتها، ويستبعدها حيث يعلم عدم مناسبتها أو ضرورة تكميلها إلى حين تصنيعها لأساليب أخرى أوسع وأشمل[21]، مما يبرز قدرته على التصرف في المنهج والآليات والمفاهيم، بحرية ومرونة، عكس من انغلقوا داخل مناهج وأنساق خاصة!

«وقد وعى الدكتور طه أمر ارتباط اللغة بالفكر وعياً عميقاً، فاستطاع أن ينشئ منهجاً لدراسة التراث، مستنداً إلى أساليب التبليغ العربي، بما يفتح آفاقاً واسعة لتطويل قدرة اللغة العربية في بناء أنساق فكرية نابعة من ذاتها، والخروج عن التقليد الأعمى لأساليب اللغات الأجنبية»[22]. ويذهب طه إلى أنه «لا تواصل ولا تفاعل في التراث إلا بالمعرفة المتوسلة باللغة والمبنية على العقيدة»[23].

ويقسم الدكتور طه الآليات المنتجة للمضمون التراثي إلى آليات عقدية ولغوية ومعرفية. ويسميها بالآليات الإنتاجية، أو الأصلية، أو التحتية[24].

ويجتهد الدكتور طه في حد وتصنيف الآليات اللغوية الأصلية التي توسلت بها علوم عدة؛ كالفلسفة، والإلهيات، والكلام... إذ يعتبر علم اللغة ثاني أكثر العلوم آلية وصورية بعد المنطق[25].

ولما كان الدكتور طه عبدالرحمن يسعى جاداً إلى أن تجري دراساته على قوانين اللغة العربية في اصطناع أدوات البحث العلمي[26]، استثمر آليات لغوية وبلاغية في مشروعه، مما سنقف عليه في دراسة لاحقة. فوقع اختياره أولاً على مصطلح «التداوليات» منذ 1970[27]، دالاً به على الاستعمال والتفاعل، فشاع بعد ذلك في

أبحاث الدارسين، واستفاد طه في جل أبحاثه من قسم التداوليات في أبوابه الثلاثة «باب أغراض الكلام» و«باب مقاصد المتكلمين» و«باب قواعد التخاطب».

فما هي الملامح الكبرى للنظرة التداولية في مشروع الدكتور طه عبدالرحمن؟

واستثمر الدكتور طه قواعد بلاغية محددة؛ فاشتغل على الاختصار، والتكميل، والإعجاز، وعدم الاتساق الطبيعي، والتمثيل، وضبط الاشتراك، والاستكمال. واعتمد كذلك آليات صورية متنوعة مردودة إلى ستة أنواع أساسية؛ هي: الإضافة، والحذف، والإبدال، والقلب، والتفريق، والمقابلة.

وسعياً وراء الاستقلال عن المعايير الأجنبية في الوصف وإنتاج المعرفة، اجتهد الدكتور طه في الأخذ بأساليب اللغة العربية في التعبير والتبليغ، ووظفها في التنظير لمشروعه الإبداعي الفريد؛ فنحت المصطلحات، وميز المفاهيم، وحد الحدود، وأقام الدعاوى، بشكل استدلالي متدرج متين، واضعاً القيود الضرورية لتجعل من آلياته اللغوية والبلاغية أدوات إجرائية مفيدة في التصنيف والوصف. ويكون بذلك قد مهد الطريق لممارسة علمية باللسان العربي في ميدان تحليل الخطاب، أو ميدان الإبداع الفلسفي بعامة.

من هنا، سنرصد في مشروع الدكتور طه عبدالرحمن كيف ساهمت اللغة العربية بكل بنياتها الصرفية والتركيبية والدلالية؛ في إمداد التفكير بما يلزم لتوسيع آفاقه، وبناء مصطلحاته، وتدقيق آرائه، مثلما ساهم الفكر في فتح آفاق إمداد اللغة بأسباب النماء والحياة والتوسع والتطوير[28].

الهوامش

1) «تجديد المنهج في تقويم التراث»، الدكتور طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994م: 133.
2) نفسه: 71.
3) نفسه: 75.
4) نفسه: 127.
5) نفسه: 90.
6) نفسه.
7) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 77-78، وينظر أيضاً: 131، 132.
8) نفسه: 132.
9) نفسه: 127.
10) نفسه: 122، 77.
11) نفسه: 131، وينظر أيضاً: 129، 128، 130.
12) نفسه: 126.
13) «العمل الديني وتجديد العقل»، د. طه عبدالرحمن، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1989: 67.
14) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 19.
15) نفسه: 10.
16) نفسه: 11.
17) «قراءة في كتاب: تجديد المنهج في تقويم التراث»، د. عبدالجليل هنوش، جريدة العلم، ملحق الفكر الإسلامي، السنة الرابعة، عدد: 140، الجمعة 20 يناير 1995م.
18) «العمل الديني وتجديد العقل»: 37 (نقلاً عن ابن رشد في «الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة».
19) نفسه: 80.
20) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 422.
21) «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام»، د. طه عبدالرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، يناير 1987: 23.
22) «قراءة في كتاب: تجديد المنهج في تقويم التراث»، د. عبدالجليل هنوش، مرجع سابق.
23) «تجديد المنهج في تقويم التراث»: 246.
24) نفسه: 23.
25) نفسه: 84.
26) «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام»: 21.
27) نفسه: 20.
28) «قراءة في كتاب: تجديد المنهج في تقويم التراث»، د. عبدالجليل هنوش، مرجع سابق.

التأثر والتأثير

في الشعر



سرحان جفات

تبقى قضية التأثر والتأثير رافداً «بارزاً» من روافد عديدة تتآزر في إنتاج النص الأدبي الناجم عن تلاقح نصين أو أكثر ينصهران في مواضعات الأدبية التي تذيع في عصر ما، ليتكون النص الأدبي الجديد، حاملاً هويته الخاصة التي ترسم ملامح فرادته من جهة، وتؤكد انتماءه إلى مرجعية أدبية أو فكرية أو زمانية، من جهة أخرى.

ولعل ظاهرة التأثر والتأثير تعني شيئين: أحدهما، تقارب الأفق المعرفي أو التذوقي لهذا النوع الشعري أو ذاك، بما يجعل الشعراء يتحدثون في الموضوع نفسه، معتمدين أدوات جمالية تكاد تكون متشابهة تشابهاً تاماً، إن لم نقل أنها متحدة، وهذا ما يفتح الباب أمام الفاعلية النقدية لتلمس مسارات التأثر والتأثير سواء أكانت مقصودة، أو وقعت ضمن السنن التي توجه التعبير عن موضوع ما. وآخرهما، أن قضية التأثر والتأثير إن بدت تحتمل القصدية في المسار الأول، فإنها في المسار الثاني تنتج بقصدية جلية، ذلك أن التأثر والتأثير يعني علو أنموذج شعري ما، فنياً، ومن ثم ذيوعه تقبلياً، ورغبة الشعراء الآخرين في محاكاته والاقتراب منه.

إن قضية التأثر والتأثير لا تقف عند حدود التناص الذي هو «أحد مميزات النص الأساسية، التي تحيل على نصوص سابقة عليه أو معاصرة له»[1]، إنما تعني - أيضاً - أن يتحول نص أدبي ما إلى فاعلية توليد أو إنتاج نصوص أدبية تنسج على منواله، وتبني قيمتها

الفنية والمعرفية انطلاقاً منه أولاً، وربما لا يشير التأثر إلى علو مكانة المؤثر فحسب، إنما يومئ إلى محاولة المتأثر تجاوز النص المؤثر بوصفه منتجاً للنصوص المتأثرة به، وتحويل ذلك المؤثر إلى مادة خام ينبغي أن تتحول إلى نسغ يجري في عروق النص الجديد، ويدفعه نحو الاكتمال، من دون أن يتحول النص المتأثر إلى تابع محاك للنص المؤثر. وعلى أساس من هذا التفاعل الجدلي بين المؤثر والمتأثر به تحدد هيمنة واحد من الطرفين على الآخر، فقد يمتلك المؤثر من سبل الهيمنة الفنية ما يجعله أهلاً للاحتفاظ بوصفه أصلاً فنياً، وقد يتوافر المؤثر على مواصفات فنية وأدائية تجعل الهيمنة تنتقل إلى حوزته، فيغدو النص المتأثر أصلاً، والنص المؤثر تابعاً أو جذراً أولياً.

وإذ اتضح أن للتأثر والتأثير جانبين: التأثر بالنص، والتأثر بما هو خارج النص والتقاء النصوص ضمنه، فإن الاعتناء بالجانب الأول قد قاد الخطاب النقدي العربي، ولاسيما القديم، إلى وضع هذه العملية ضمن السرقات الأدبية، علة ذلك أنهم كانوا يجدون أوجهاً من التشابه المباشر بين النصوص، أقول النصوص: أي التي تتأثر كلياً بنص آخر، أما النصوص التي تتأثر جزئياً، كأن يتأثر بيت ببيت آخر، فقد تردد في وضعها ضمن السرقات الأدبية أو ضمن توارد الخواطر.

أما الاعتناء بالجانب الآخر، وهو التأثر والتأثير من خلال ما هو خارج النص فقد أفضى إلى دراسة الوعي الجماعي السائد ودوره في إنتاج النص الأدبي الذي يوجه (بالموروث والعرف الأدبيين)[2] ودور النص في توسيع مكامن ذلك الوعي الجماعي والإضافة إليها، أي أنه درس احتمالات ظهور النص بوصفه منتجاً من منتجات الوعي، وعلاقة هذا النص بغيره من النصوص الأخرى.

في ضوء ذلك كله وقبل ولوج مكامن التأثر والتأثير بين

عينيتي سعدى بنت الشمردل الجهنية وأبي ذؤيب الهذلي، لابد من الإشارة إلى جملة من الحقائق التي يستند عليها فحص قضية التأثر والتأثير، في طليعتها زمن النص إذ لابد من معرفة النص الأسبق زمناً لمعرفة الأصل الذي حفز فعل التأثر. وواضح - هنا - أن عينية سعدى بنت الشمردل هي الأسبق، صحيح أن أخبار هذه المرأة الشاعرة نزرة بحيث نكاد لا نقع على ترجمة وافية لها تضيء أخبارها وأشعارها إن كانت لها أشعار أخرى، بيد أن ما يبعث على الاطمئنان أن تلك الأخبار القليلة تجمع على أن سعدى جاهلية شهرت بقصيدتها التي قالتها في رثاء أخيها أسعد الذي قتلته قبيلة سليم بن منصور فيما كان يقع بين العرب من حروب قبيلة كثيرة، أما أبو ذؤيب الهذلي فإن ثمة إجماعاً على أن قصيدته قيلت بعدما انتشر الإسلام، قالها في رثاء أبنائه الذين اخترمتهم المنون في مصر، ومن ثم فقصيدته متأخرة، زمناً، عن قصيدة سعدى بنت الشمردل.

وإذا كانت المعارضة الشعرية تعني (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً)[3] فإن هذه الاشتراطات قد تحققت في النصين اللذين تعنى بهما هذه الدراسة، مما يحمل الدارس علي البحث عن المصاديق التي تؤكد وقوع التأثر والتأثير بينهما، وإن كنا لا نميل إلى القول: إن إحداهما تعارض أخراهما، ذلك أن المعارضة اصطلاح نقدي يقود إلى تصور مرحلة شعرية وثقافية كتلك التي كانت موجودة بعد سقوط بغداد أو في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي مرحلة اقترنت بظروف تاريخية معروفة قوامها العودة إلى منابع التراث والأخذ من أقباسه لإخراج الشعر العربي من وهدة الضعف والتراجع التي تردى فيها طوال قرون تلت سقوط الخلافة الإسلامية في بغداد، لهذا لا تجسد المعارضة في أرفع أمثلتها سوى (استعادة واستحياء لقطع عزيزة من تراثنا الشعري)[4].

تشترك القصيدتان في مجموعة من شواهد التأثر والتأثير فيما بينهما، فهما متحدتان في التجربة الإنسانية التي حفزت كلاً من الشاعرين إلى أن ينجز نصه، إذ القصيدتان مرثيتان قيلتا في رثاء أشخاص تربط الشاعرين بهما أواصر القربى، فسعدى ترثي أخاها، وأبو ذؤيب يرثي أبناءه، كما تشتركان في الأفق الزماني، إذ تقع القصيدتان في عصرين متقاربين، وهذا يعني أن نقاط الالتقاء بينهما تقع في المحاور الشعرية، والموضوعية، والزمانية.

كما يلاحظ أن القصيدتين تشتركان في الكثير من مواطن الأداء الأسلوبي فابتداء يلاحظ أن الإطار الموسيقي للقصيدتين إطار واحد، سواء ما تعلق منه بالأداء العروضي أو ما تعلق بالقافية، فالقصيدتان عينيتان تنتظمان ضمن الشكل الموسيقي للكامل، على أننا ينبغي أن نقف عند حدود القول بأن الإطار الموسيقي للنصين لا ينهض سوى شاهد على تأثر أحدهما بالآخر، من دون أن نرتب على ذلك قيمة جمالية أو انفعالية، ذلك أن إحصاءً للأداء الموسيقي للشعر العربي قبل الإسلام قد خلص إلى أن ليس ثمة علاقة بين الإيقاع الشعري والموضوع المراد من النص أن يعبر عنه[5].

أما افتتاح النصين فواحد، قوامه الاستفهام الذي يصاغ على لسان المرأة، سواء أصاغت المرأة، استفهامها بنفسها، كما فعلت سعدى، أو صيغ الاستفهام على لسانها، كما صنع أبو ذؤيب الهذلي في عينيته، بيد أن هذا الاشتراك سرعان ما يتحول إلى نقطة افتراق، إذ يوجه الاستفهام في عينية أبي ذؤيب الهذلي إلى الآخر، على حين يوجه في قصيدة سعدى بنت الشمردل إلى الذات، فهي تفتتح عينيتها هكذا[6]:

أمِنَ الحوادثِ والمنونِ أُروَّعُ وأبيتُ ليلي كلَّه لا أهجعُ

بينما تتفتح عينية أبي ذؤيب بقوله[7]:

أمنَ المنون وريبِها تتوجّعُ   والدهرُ ليس بمعتبٍ مَنْ يجزعُ
قالت أميمةُ: ما لجسمِك شاحباً   منذُ ابتُذلْتَ ومثلُ مالك ينفعُ
أم لجنبكَ لا يلائمُ مضجعاً   إلا اقضَّ عليك ذاك المضجعُ

ولئن اشترك الاستفهامان في أنهما حواريان لقد امتاز أولهما بأنه استفهام داخلي قوامه الأنا التي تنقسم على قسمين: قسم يمثل الوازع الاجتماعي الذي هو وازع قيمي يمثل صوت الخارج أو النسق الاجتماعي والثقافي والتاريخي الذي تنتمي إليه الذات، وآخرهما يمثل صوت الذات الذي هو صوت منفعل لا يمتلك حرية الإفصاح عما يعتمل في داخله، إنما حسبه أن يستفهم:

أمنَ الحوادثِ والمنونِ أروَّعُ   وأبيتُ ليلي كلَّه لا أهْجَعُ

فلا شك أن هذا الاستفهام محاولة لإيجاد موازنة بين ما هو داخلي وما هو خارجي، وكأن الشاعرة أحست تفوق صوت العاطفة على صوت القيمة العليا أو الخارجية فجاء الاستفهام رد فعل على ذلك التفوق، ومحاولة للعودة بالشعور إلى حين يستقيم ويتوازن.

أما الحوار الثاني فخارجي طرفاه الشاعر وأميمة، ولأن هذا الحوار يقوم على أكثر من طرف استلزم التطويل بما جعله ثلاثة أضعاف الحوار في النصف الأول، إذ الحوار في النص الأول بيت واحد، أما في النص الثاني فثلاثة أبيات، وقد يعود سبب الاقتضاب في الحوار الأول والامتداد النسبي في الحوار الثاني إلى أن الحوار الأول يمهد لنص غنائي انفعالي محض، على حين يمهد الحوار الثاني لنص يتلفع بشيء من الدرامية من خلال توظيفه القناع الذي يندرج ضمن الأداء الدرامي في الشعر، ذلك أن قصيدة القناع يستطيع الشاعر

فيها (أن يقول كل شيء دون أن يعتمد صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يبدعها إبداعاً جديداً، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه، ويتولون نقل كافة ما يريد قوله)[8].

وتشترك القصيدتان في الإلمام بإيجاز بحالة الراثي بعد وفاة المرثي، بيد أن الملاحظ أن عناية أبي ذؤيب الهذلي بالحديث عن تجربته بعد رحيل أبنائه أو في عناية سعدى بنت الشمردل بالحديث عن تجربتها بعد رحيل أخيها، ولعل سر هذا يعود إلى أن سعدى حاولت أن تعنى برصد العلاقة بين أخيها وقبيلته، أي أنها جعلت أخاها قيمة قبلية، على حين عنى الهذلي برصد العلاقة الأبوية بأبنائه، من هنا حول أبناءه إلى قيمة أسرية ليس إلا.

ومن هنا يمكن القول: إن قصيدة سعدى بنت الشمردل كانت أوفى عناية بالبعد الإنساني لشخصية المرثي، لأنها عنيت بإبراز قيمة الفقيد بالنسبة إلى البنية الاجتماعية كما في قولها[9]:

وبه إلى أخرى الصحابِ تلفتٌ ... وبهِ إلي المكروبِ جريٌ زَعْزَعُ

ويكبر القدحَ العنودَ ويعتلي ... بألى الصحاب إذا أصاتَ الوَعْوَعُ

أو في قولها[10]:

يا مطعمَ الركبِ الجياعِ إذا هُمُ ... حَثُّوا المطيَّ إلي العلا وتسرعوا

وتجاهدوا سيراً فبعضُ مطيهم ... حَسْرى مخلفةٌ وبعضٌ ضُلَّعُ

لهذا كانت إصابته جماعية ذات أثر سلبي في الجماعة التي ينتمي إليها، وليس بالنسبة إلى أخته الشاعرة وحسب، ومن هنا قول الشاعرة[11]:

ذهبتْ به بهزٌ فأصبح جدُّها ... يعلو وجدُّ قومي يَخْشَعُ

وهذا البعد الجماعي لشخصية المرثي ينهض نقيضاً للبعد الفردي لشخصية المرثيين في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، فأبناؤه لا يعنون سوى أبيهم، أو أن أباهم لا يتصور لهم حضوراً اجتماعياً سوى حضورهم في إطار الأسرة أو ضمن متطلبات أصرة الأبوة فهو يقول[12]:

فأجبتها أما لجسمي أنه   أودى بني من البلاد فودعوا

أودى بنيّ وأعقبوني حسرةً   بعد الرقادِ وعبرةً لا تقلعُ

سبقوا هَوَيَّ وأعنقوا لهواهم   فتخرموا ولكل جنب مصرع

ولئن كانت المصيبة في أسعد عامة شاملة، كما جاء في قول سعدى:

ذهبتْ به بهز فأصبح جدها   يعلو وجد قومي يخشع

إن قصيدة أبي ذؤيب الهذلي تجعل الإصابة فردية، لذا كان مستشعراً الشماتة أكثر من استشعاره الفقد، وإن دواعي الشماتة لتنبع من محيط الشاعر نفسه، أو من الطرف الآخر، لكنها على أية حال توحي له أن الآخرين لا يشاركونه مصابه، فهو يقول[13]:

وتجلدي للشامتين أريهم   أني لريب الدهر لا أتضعضع

لذا كانت مزية قصيدة سعدى أن صاحبتها تنطلق أولاً من أن للمرثي قيمة عامة، حتى إذا ما أدت هذه المسألة أداءً يقنع المتلقي بأن ثمة رزية عامة شاملة راحت تفصح عما يمثله مصرعه من ألم مريع لها، فهي تقول[14]:

من بعد أسعد إذ فجعتُ بيومه   والموتُ مما قد يُريبُ ويفجعُ

فوددت لو قبلت بأسعدَ فديةٌ   مما يضن به المصابُ الموجعُ

إن سعدى بنت الشمردل، وقد استوفت الحديث عن الأثر

الجماعي لوفاة أخيها لم تشأ أن تنتقل إلى وصف حالها إلا بعد التمهيد بهذا البيت[15]:

سمح إذا ما الشول حارد رسلها   واستروحَ المرقَ النساءُ الجوّعُ

وهو بيت يحمل شطره الثاني دلالتين: إحداهما، أن لمصرع أسعد آثاراً على البناء الاجتماعي الضعيف ممثلاً بالنساء الجوع، وهنا دلالة على الضعف من جهتين: النساء، والجوع. وآخرهما، هذا الانتقال من صورة المرأة الجائع إلى صورة المرأة الثاكل التي قد تصبح ضعيفة شأن سائر النسوة اللاتي عبرت عنهن بـ (واستروح المرق النساء الجوع) بيد أنها قد تفوقهن في حال الضعف في اجتماع الضعف والفقر والثكل، في الآن نفسه. وتفترق القصيدتان في تصور المرثي، فعلى حين لا يعنى الهذلي كثيراً في الحديث عن أبنائه، أو أنه يقدمهم من خلال مجموعة من الأقنعة أو المعادلات الموضوعية التي تمثلهم، نجد سعدى تنصرف كثيراً إلى وصف أخيها، ربما لأن المرثي شخص واحد على خلاف قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي لو وصف فيها كل واحد من أبنائه المرثيين لامتدت القصيدة كثيراً. وربما يكون الإكثار من الوصف في قصيدة سعدى والإقلال منه في قصيدة أبي ذؤيب راجعاً إلى انفعالية المرأة وعاطفيتها أمام هذا الموقف العاتي، وهدوء الرجل وجزعه المتجمل، وربما يكون ذلك لأن قصيدة أبي ذؤيب تعبر عن موقف الإنسان إزاء الموت، بينما تعبر في قصيدة سعدى عن موقف الإنسان إزاء أهله.

إن سعدى بنت الشمردل تقدم أخاها بصورة مباشرة وتجعله موضوع النص الرئيسي من دون أن تشرك معه موضوعاً آخر على حين يحاول أبو ذؤيب الهذلي أن يبتعد عن المباشرة لصالح تنويع الأصوات والصور التي تقود في النهاية إلى النتيجة نفسها، وهي حتمية الفناء وضعف الإنسان أمامه، ولعل هذا الاختلاف بين النصين قد قاد إلى

نتيجتين إحداهما ، إن قصيدة سعدى بنت الشمردل كانت أوفى حظاً في الأخذ بتقاليد المرثاة العربية القديمة التي تقوم على ثلاث ركائز رئيسية تتآزر في تكوين المشهد العام للنص، هي: علاقة الذات الشاعرة بالمرثي وأثر وفاة هذا المرثي على تلك الذات، وصفات ذلك المرثي وقيمته بوصفه عنصراً اجتماعياً مفقوداً، والحكمة التي هي الكلمة الفصل في تقبل فقدان ذلك المرثي أو هي القيمة التي يستند إليها التعايش مع الموت بوصفه واقعاً يتكرر كل يوم، أما عينية أبي ذؤيب الهذلي فأخذت بهذه الركائز الثلاث، وأضافت إليها ممكنات إبداعية جديدة من خلال إضافة أقنعة على أبناء الشاعر الذين فقدهم.

ولقد أفضى توظيف الأقنعة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي وغياب مثل هذا التوظيف في قصيدة سعدى بنت الشمردل إلى نتيجة ذات شقين:

أولهما أن قصيدة أبي ذؤيب الهذلي كانت أكثر أخذاً بأسباب الابتداع، والفوز باشتراطات تميزها من غيرها من المراثي، وتجعلها نسيجاً مميزاً دخل سباق كبير من أشعار الرثاء، بينما كانت قصيدة سعدى اتباعية محضة تحرص على اتباع السنن الأدبية المألوفة في فن الرثاء. وآخرهما، أن قصيدة أبي ذؤيب إذ تحرص على توظيف الأقنعة اعتورها شيء من الترهل، لأن مصاديق الرؤية القائلة (الكل جنب مصرع) يمكن أن تجسد في الكثير من الأشياء التي لم يتحدث عنها الشاعر، لذا يمكن الاستغناء بقناع واحد يدل عليها كما يمكن إزجاء أكثر من قناع، أي أن موضوع القصيدة سيكون قابلاً للتطويل وقابلاً للاقتضاب، وفي الحالتين سيكون الشاعر بمنجاة من اللوم لأن موضوعه بما يسمح بالحالتين معاً، بيد أن حالة كهذه تواجه مما يفترض أن يُحقق من عمق للرؤية واتساع في الموضوع نفسه بعيداً عن الانشغال بإضاءة المصاديق الدالة عليه وبرغم فوز قصيدة أبي ذؤيب الهذلي بذيوع يربو على ذلك الذي فازت به قصيدة سعدى بنت

الشمردل، فقد ظلت قصيدة أبي ذؤيب تتكئ على قصيدة سعدى في الكثير من مواطن التعبير عن حالة الفقد، فإذا قالت سعدى (أمن الحوادث والمنون أروع) قال أبو ذؤيب: (أمن المنون وريبها تتوجع)، فمن غير التجني على أبي ذؤيب القول: إن قولته هذه ليست سوى تنويع على ما قالته سعدى. وإذا قالت سعدى (وأبيت ليلي كله لا أهجع) قال أبو ذؤيب (أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً) فالبيت الثاني هو البيت الأول نفسه، وإن اختلف عنه أداءً، وكذلك يلاحظ أن أبا ذؤيب الهذلي يأخذ من قول سعدى[16]:

إن الحوادث والمنون كليهما لا يعتبان ولو بكى من يجزع

فيقول:

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

إن دأب أبي ذؤيب الهذلي أخذ أبيات من نص سعدى وتطويعها لصالح نصه، في قوله[17]:

وكلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلاء، لو أنَّ شيئاً ينفع

ليس سوى محاكاة جلية لقول سعدى بنت الشمردل[18]:

ولقد بدا لي قبل فيما قد مضى وعلمت ذاك لو أنَّ علماً ينفع

فالشطر الثاني من بيت أبي ذؤيب واضح الصلة بالشطر الثاني من بيت سعدى، ولاسيما فيما يتعلق باستبدال (شيئاً) محل (علماً). وبرغم إيماء هذه الدراسة إلى قضية التأثر والتأثير غير معنية بالكشف عن ظواهر السرق الأدبي قدر عنايتها بوضع اليد على الفعل الذي تركه المؤثر في المتأثر به، ومدى النجاح الذي أحرزه المتأثر في تجاوز تبعيته إلى ذلك المؤثر، أقول: برغم ذلك يمكن الزعم أن أبا ذؤيب لم يكن سارقاً نص سعدى بنت الشمردل، إنما كانت السنن الفنية التي

تجمعهما والمناسبة وما امتلكته قصيدة سعدى من حس إنساني واضح حمل أبا ذؤيب على أن يتأثر بها، إلا أن الميزة الرئيسية لصنيع أبي ذؤيب تكمن في أنه لم يقف عند حدود التأثر السلبي، إنما حاول الانطلاق من نص سعدى مشتقاً لنفسه منحى شعرياً خاصاً جعل قصيدته تحقق من مواصفات الأداء الفني ما أهلها لأن تصبح نصاً مميزاً ضمن المتن الشعري العربي.



الهوامش

1) معجم المصطلحات المعاصرة: 215.
2) مناهج النقد الأدبي: 501.
3) المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية: 19.
4) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 22.
5) في الخطاب الشعري قبل الإسلام، نحو قراءة أخرى: 118.
6) الأصمعيات: 101.
7) المفضليات: 421.
8) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: 103.
9) الأصمعيات: 103.
10) المصدر نفسه: 104.
11) المصدر نفسه: 103.
12) المفضليات: 421.
13) المصدر نفسه: 422.
14) الأصمعيات: 104.
15) المصدر نفسه: والصفحة.
16) المصدر نفسه: 102.
17) المفضليات: 419.
18) الأصمعيات: 1.



المصادر والمراجع

1) الأصمعيات: الأصمعي، عبدالملك بن قريب (م 216هـ)، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبدالسلام محمد هارون، بيروت، لبنان، ط 5، د.ت.

2) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، طه 1986م.

3) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر، بيروت - لبنان - ط 3، د.ت.

4) في الخطاب الشعري قبل الإسلام، نحو قراءة أخرى: د. سرحان جفات (كتاب مخطوط).

5) المعارضات الشعرية، دراسة تاريخية نقدية: عبدالرحمن إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي - جدة، ط 1، 1994م.

6) معجم المصطلحات المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985م.

7) المفضليات: المفضل محمد بن يعلي الضبي (م. حوالي 178)، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون، بيروت - لبنان، ط 6، د.ت.

8) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ديفد ديتش، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، د.ط، 1967م.



مالك بن المُرحَّل ورؤيته في فن النقد والمناظرة



محمد مسعود جبران

نتناول في هذا البحث فن النقد والمناظرة عند مالك بن المرحِّل الأندلسي المالقي من أشهر وأبرز كتَّاب الأندلس والغرب الإسلامي، وأظهر مُبدعي الأدب منظومه ومنثوره في القرن السابع الهجري[1]، وسوف نعتمد في إنجاز هذا البحث على آثار هذا الأديب الذي لايزال جُلّها غميساً ومخطوطاً ونأمل في المستقبل أن يطلع القراء عليها مدروسة محقَّقة[2].

ونجتزئ هنا بعرض ما يتصل بومضاته النقدية المتفرقة في فن النقد والمناظرة الذي أغفله الباحثون في سياق دراستهم لهذا المجلى في الغرب الإسلامي خلال الحقبة الزمنية التي عاشها هذا الأديب الناقد[3].

فعلى الرغم من أن بعض الباحثين نقد ألقى أحكاماً متسرّعة، تقرّر أنَّ حركة النقد الأدبي قد خمدت وضعفت في القرنين السابع والثامن الهجريين؛ فإن دراسات أكاديمية وجامعية جادة أثبتت بالاستقراء استمرارية حركة النقد وحياته خلال ذينك القرنين، وأنها أخذت صوراً من النقد مختلفة ومتنوعة في تراث الغرب الإسلامي[4] نذكر من مظاهرها:

أ - التأليف في علم البلاغة وأنواعه وأقسامه.

ب - التأليف في نقد الشعر وألوانه.

ج - التأليف النقدي في الشروح الأدبية.

د - التأليف في النقد من خلال كتب التراجم.

هـ - التأليف النقدي المتأثر بالفكر اليوناني.

و - التأليف النقدي من خلال كتب الاختيارات[5].

وقد توسَّع الدارسون ضمن أطروحاتهم ودراساتهم في تفصيل تلك الألوان النقدية، وفى ذكر أعلامها ومشاهيرها، وأيضاً في ذكر مظانها والتصانيف فيها.

ومن الحق القول إن مالك بن المرحَّل - على تبريزه وظهوره في صناعة الأدب، وامتلاكه ملكة اللغة واللسان لم يصنف - حسب المذكور في آثاره ومؤلفاته - تأليفاً مستقلاً في فن النقد كما فعل بعض معاصريه من أمثال حازم القرطاجني ولم يترك آثاراً تأليفية أخرى في فن التراجم الطولية والعرضية مثل ابن سعيد الأندلسي أو ابن الأبار أو في كتب الاختيارات أو في الشروح الأدبية يمكن من خلالها الاطلاع على رؤيته النقدية، سواء في الاتجاه اللغوي، أم في الاتجاه التأثري أم في النقد التطبيقي الموضوعي.

وغاية ما يتسنى لنا أن نجسِّده من رؤيته النقدية لمحاته القليلة الدالة من خلال نتاجه الإبداعي في المنظوم والمنثور، أو من خلال القطوف المتبقية من مناظرته مع ابن أبي الربيع النحوي الأشبيلي[6].

والذي يمكن تأكيده في إطار الإبانة عن رؤيته النقدية التي لم يتفرَّغ للتأليف فيها، وتأصيلها وترسيخها أن الأدب منظومه ومنثوره - في هذه الرؤية - صناعة بيانية محترمة، لأنها تعبِّر عن الوجدان، وتخدم غايات دينية ودنيوية كبرى، ولذلك فهي جديرة بأن يبذل فيها الإنسان الوسع، وأن يخصها بنفيس الوقت والعمر وهو ما نلحظه في سلوكه حيث تفرَّغ كثيراً لهذه الصناعة بالرغم من أنه كان مجلياً في حقول أخرى كعلم الفقه والحديث والتاريخ وغيره على نحو ما أشرنا

إليه في ملامح ثقافته، وقد أخبرنا تلميذه أبو عبدالله بن عبدالملك بولوعه بالأدب بعامة والشعر بخاصة، واستغراقه في إبداعه الأدبي والشعري بما يؤكد ذلك حيث قال: «شاهدت ذلك وأخبرني أنه دأبه وأنه لا يقدر على صرفه من خاطره، وإخلاء باله من الخوض فيه، حتى كان من كلامه في ذلك، أنه مرض من الأمراض المزمنة»[7].

فالأدب بفنّيه - على ذلك - فن من القول الباقي الذي ينبغي لمبدعيه وشداته أن يأخذوه بقوة، وأن يسيطر على فكرهم واهتمامهم ليكون نتاجهم جاداً مؤثراً وباقياً.

كذلك يرى ابن المرحَّل أن الملكة والموهبة شرط أساس في عملية الإبداع الأدبي الرفيع، وأنه لابد لهذه الملكة من دربة طويلة، ومران مستمر حتى ترسخ، وتصير قادرة على نتاج الأدب الجدير بالإعجاب، وقد سخر أديبنا من ذلك الشيخ الذي عاش ببلده يقرئ الفقه، ولا يتعاطى فن الشعر ولا يتذوقه، فلما تقدّمت به سنوات العمر على ذلك الحال أحبَّ أن يُعرف بعد ذلك به، وأنتج كلاماً فيه حسبه منه، وليس منه في شيء فكان عمله - عنده - مجلبة للهزء والتعجب بل التشهير حيث قال: «كان ببلدي أستاذ يقرئ الفقه، فلما بلغ ثمانين سنة أو تسعين قال الشعر، فعمل أبياتاً وكتبها على ديوان ألّفه في الفروع أوله:

يا طالب العلم التزم سبعاً تنل علماً جسيم

طعام من تدعى إليه فاحترز....[8]

وإن دعيت إلى شهادة فلا تشهد تكن أثيم

ولا تكن يوماً وصياً على يتيم

قال مالك «ثم عدَّ سبع خصال ينهى غنها، وقد ندب الشرع إليها»[9].

فظاهر من نقده ذاك تعويله في العمل الأدبي على الموهبة الراسخة، والطبع المركوز المدعومين بالمران الموصّل إلى القدرة على التمييز بين الغث والسمين ليس من جانب المعاني فحسب بل من جانب الأشكال الفنية أيضاً.

وقد انتقد في مواضع متفرقة صَديقه النحوي ابن أبي الربيع الأشبيلي الذ عرف بالإمامة في النحو ولم يعرف بشيء في صناعة الشعر وتذوقه ولكنه التجأ إلى نظمه في مسألة الخصام حول «كان ماذا» حيث أنشأ أبياتاً جاءت في نظر مالك مدعاة للانتقاد، قال يخاطبه: «أراك أيها الرجل تتمثل بأشعار، وتستشعر الأدب ولم يكن لك بشِعار، أبعد الكبرة، وبياض الشعرة علقت بهذه الطريقة، وآثرت المجاز على الحقيقة؟!»[10].

وقد أخذ مالك على خصمه ما وقع فيه من خطأ عروضي وخبن وعجب له كيف صار يقرئ العروض![11]، كما تهجّم في موضع آخر من مناظرته على عمله الذي عري - حسب رأيه - من الفصاحة في النثر والشعر لافتقارهما للطبع الذي أكد خلو شخصه منه، والدربة التي لم يأخذ نفسه بها، ولهذا وصف نثره وشعره بقوله: «نثر كما تنثر الأنوف، ونظم كما تكنف الكنوف، نثر في وجه الأدب منه بثر، ونظم في صدره منه كظم نثر كما زنخ اللحم، ونخر العظم، وتسجيع كأنه الرجيع»[12].

فأنت تلحظ - مع تعويله الشديد على الطبع والدربة - ملاحظته أن للشعر والنظم العربيين أصولاً، وأن للترسل والسجيع تقاليد وضوابط يجب أن تراعى، لكي لا يكون العطاء أو النتاج جالبين للسخرية. وهذا مظهر من مظاهر نقده.

أما من حيث الأغراض فيظهر أنه كان في أوائل حياته الأدبية ينشد أن يسهم المبدعون في كل الأعراض بلا استثناء ولا يحظر عليهم

شيء منها، وآية ذلك أن ما وصلنا من آثاره المبكرة كانت في الفنون الجادة والهازلة على حد سواء، ففيها إلى جانب الأمداح النبوية والمدائح والوصف ما يتصل بأبواب الغزل والهجاء والمعاتبة، إلا أنه مال في نظراته النقدية المتزامنة مع أخريات حياته إلى التوقر، وأقام وزناً كبيراً للأساس الديني والأخلاقي.

كذلك يتيسر لنا أن نستنتج أنه تميّز في رؤيته النقدية بتفتح وجدانه الأدبي واتساع المشاركة، فهو - كما تفصح إبداعاته - يميل إلى الإبداع في فنون الشعر كما يميل إلى الإبداع في فنون النثر المختلفة، فقد شارك في مجال المنظوم - كما تقدّم - وبخاصة في بداية حياته في متنوع أغراضه وفنونه ضمن ما يعرف بالشعر التقليدي العمودي كما شارك في بعض الفنون المستحدثة مثل فن «الدوبيت» الذي أبدع فيه جملة من النصوص أثبتناها ضمن النصوص المحقّقة، ولم يقتصر على مجرد الإبداع في هذا الفن من الفنون المستحدثة في الدوبيت فحسب، بل ساهم مساهمة إيجابية مبكرة ورائدة في التقعيد له وإظهار أوزانه وتفعيلاته غير المعروفة، وذلك فيما نقرأه في النصين المحققين رقم (110-110) والذي أطلق على مخطوطه الفريد في الأسكوريال[13] «رسالتان في الدوبيت» وسوف نلحظ أن هذا التصنيف داخل في التأليف في نقد الشعر وعلومه.

وقد رأى الأستاذ هلال ناجي محقق هذا النص[14] أن «من عجيب الصدف أن أقدم ما وصل إلينا من مصنفات في عروض الدوبيت في الأدبين العربي والفارسي تعود لقرن واحد هو القرن السابع الهجري»[15] ثم أشار بعد ذلك إلى الأثرين القديمين وهما «المعجم في معايير أشعار العجم الذي صنفه شمس الدين محمد بن قيس الرازي، وعمل مالك بن المرحَّل في الدوبيت»[16] ووصف عمله بأنه «اخترع هذا الميزان وأحكمها، وهو اختراع نبيل لم يسبق إليه»[17]

وأنه ضرب من المنظوم المستساغ الصالح للغناء، والقابل للوزن والتفعيل كان أديبنا الناقد الرائد في تقعيده، وهذا يذكرنا بريادة ابن سناء الملك قبله في وضع وبيان عروض الموشح[18].

والرسالتان منسوبتان لابن المرحل نسبة صريحة إلا أن الأستاذ هلال ناجي أكّد نسبة الرسالة الأولى له، وشكّك بأدلة في الرسالة الأخرى[19].

ومزيّة عمل أديبنا الناقد في دراسة فن الدوبيت بالإضافة إلى سبقه وأولويته تأكيده أن هذا الفن لون من القول محبب غير غريب فيما اختاره من نماذجه الكثيرة عن القياس العروضي العربي غير معروفة في المراجع التي عدنا إليها[20] فاستنقذ بذلك نصوصاً أوشكت أن تضيع، كما أردفها بإبداعات مهمة تتمثل في الخروج عن المألوف المعروف عند الكثير من الدارسين والباحثين الذين تصوّروا أن للدوبيت وزناً واحداً ثابتاً وهو[21]:

فعلن متفاعلن فعولن فعلن فعلن متفاعلين فعولن فعلن

فقد توصل مالك إلى أن للدوبيت أوزاناً أخرى أثبتها، ومن حسنات هذا الناقد في استخراجاته، وفي ملامح رؤيته النقدية جمعه فيها بين الأصالة والتفتح أو قُلْ: بين التقليد والتجديد، فمع تسليمه بأن الدوبيت فن فارسي أو عجمي، فقد أخضعه إلى علم العروض العربي وأوزانه ومصطلحاته، كما تقيّد بأقوال علماء العربية الذين استدعى في بعض المواضع أسماءهم وآراءهم، كأنه أراد بهذا الالتزام أن يجعل هذا الفن «الدوبيت» علامة تطوّر في داخل الأوزان العربية، وأن يجعل الاتباع قاعدة وأصلاً، والابتداع ملجأ وفرعاً.

وابن المرحَّل الناقد يخالف بهذا التفتح الناقد ابن رشيق القيرواني من أعلام القرن الخامس الهجري الذي رفض في كتابه:

«العمدة» قبول الألوان المستحدثة التي عدّها مظهر عجز الشاعر وقلة قوافيه وتصرفه[22].

ولم يكن أديبنا الناقد - كما أوضح البحث أو الدرس عاجزاً أو قليل القوافي في صناعة الشعر العربي التقليدي، وإنما عالج فن الدوبيت إبداعاً وتنظيراً مؤكداً بذلك تفتح وجدانه على الإبداع الجيّد المقبول، واتساع الذوق الأندلسي للطرب والغناء من جهة ولبيان أن الأدب العربي كائن حي يتسع للتجارب المشابهة لأنساقه من جهة أخرى، يؤيد ذلك قوله: «رأيت النوع المعروف بالدوبيت من أوزان الكلام المنظوم مستقيم البناء، مستعذباً في الغناء، إلا أن بعض الناس يخلط في النظم عليه، ويسلك مسلك العجم في الزيادة فيه والتقصير منه حتى يخل به، فصنعت له ميزاناً، وبنيت ما يجب أن يلتزم فيه، وما يحسن وما يقبح قياساً على الأنواع العربية»[23].

ومع ذلك فإننا نلحظ أن أديبنا الناقد كان منحازاً مع تفتح وجدانه واتساعه - إلى الأصالة الخالصة في الإبداع، والميل إلى المصطلحات العربية وتقاليدها الفنية يدلنا على ذلك ما جاء في رسالتيه في الدوبيت.

1 - النص السابق الذي ورد فيه قوله: «وبنيت ما يجب أن يلتزم فيه، وما يحسن وما يقبح قياساً على الأنواع العربية»[24].

2 - إنكاره أن يخرج الشاعر في نظمه من نوع إلى نوع في الأوزان، وهي معارضة منه قديمة لما نسميه اليوم شعر الحداثة، لأن ذلك مخالف في رأيه عمود الشعر العربي قال «فهذا أو ما أشبهه ينبغي ألا يجوز ولا يستعمل، وإنما استعمله من استعمله اتباعاً للعجم في تعويلهم على الصوت والنغمة[25]، فلم يبالوا بزيادة الحروف ولا بنقصها كما لم تبال العجم بذلك، ويلزم من اتبعهم في مبدأ أن يتبعهم في اختلاف القوافي، فإن العجم لا تلتزم

قافية وإذا عمل شعر غير موزون ولا مقفى، فليس يُسمّى شعراً فإذا أراد من له حذق ومعرفة وطبع حسن أن ينظم على ذلك الوزن، فإنما يتبع العرب في قوافيها، ويستعمل ما استعملت حتى يكون البناء بحروف كما هو في أوزان العرب».

3 - كذلك يدلنا على انحيازه إلى التقاليد العربية في صناعة الشعر والنظم ضمن مقاييسه النقدية استعماله شبكة أو حصيلة مصطلحات نقدية وعروضية وفيرة غصت بها رسالتاه في «الدوبيت» نوردها حسب الترتيب الألفبائي وهي: الاتصال، الإذالة، الإسقاط، أشطار، أضرب، الإضمار، أعاريض، اعتراض، الإلحاق، الانقطاع، التأخير، التخريج، التخفيف، الترفيل، التشعيب، التقديم، الحشو، الحوايا، الخبل، الخبن، الخزل، الخط، الرفل، الزحاف، سبب ثقيل، سبب خفيف، الطي، العروض الثقيلة، العروض الخفيفة، العلة، اللحن، المجزوء، المذال، المصرّع، المقطوع، الوتد، الوقص. وغيرها من المصطلحات التي يأتي بيانها فيما بعد.

وأحسب أنه شارك أيضاً - من ذلك المنظور النقدي الجامع بين الأصالح والتفتح - في فنون نظمية أخرى قريبة إلى الأنساق الإبداعية العربية، وبخاصة فن الموشح في أشكاله الجيدة.

أما في مجال النثر فقد شارك - كما سيأتي - في بعض فنونه المختلفة، فقد وقفنا له على نصوص قليلة في فن الرسائل، وفي فن المقامة، وفي فن النقد والمناظرة وهي على قلتها تؤكد اهتماماته الأدبية، وتفتح وجدانه وعقله، وتنوّع عطائه، وميل رؤيته النقدية إلى المرونة، والقدرة على المعالجة.

والراجح في رؤيته النقدية المستخلصة، أن المقامات المختلفة تفرض على الأديب المبدع فنون القول التي تلائمها، وتلزّه لزاً إلى

مراعاتها، ومن هذا المنظور ظهر في أدبه المنظوم والمنثور القول السمح السهل الواضح الذي يتلقفه العامة والبسطاء كما ظهر فيه فن القول الوحشي والغريب الذي لا يفهمه إلا الخاصة على نحو ما وضحنا ذلك في مواضعه.

أما فن المناظرة، وهو فن نثري شديد الصلة بفن النقد؛ فيراد به «تبادل الكلام والآراء المتعارضة في موضوع ما يثير الجدل»[26] وهو فن شاع في الأدب العربي منذ أقدم العصور.

وقد تقدّم أن مدينة «سبتة» التي وصفها ابن الخطيب بأنها «بصرة اللسان».

شهدت حركة فكرية نشيطة في القرن السابع ازدهرت في ظلها المناظرات والمنافرات والمحاورات العلمية في العديد من القضايا المختلفة[27]، ومن بينها هذه المناظرة التي جرت بين أكبر عالمين فيها ابن أبي الربيع النحوي، ومالك بن المرحِّل الأديب اللذين هاجرا إليه من العدوة الأندلسية.

وقد أشرنا إلى أجواء الصفاء التي كانت سائدة بينهما قبل الاختلاف في هذه المسألة التي عرفت في تاريخ الحياة الأدبية في سبتة بـ «كان ماذا؟» وهي مسألة انحاز فيها النحوي إلى القياس، والأديب إلى السماع، وخلاصة القضية والخلاف أن ابن المرحِّل ألقى قصيدة كان من ضمن أبياتها قوله:

وإذا عشقت يكون ماذا هل له   دين عليَّ فيغتدي ويروح

بتقديم كان على اسم الاستفهام، فأنكر عليه أبو الحسين عبدالله بن أبي الربيع ذلك «جرياً على قاعدة النحو في منع تقديم العامل على اسم الاستفهام»[28] فردّ ابن المرحِّل عليه بما أسعفه به محفوظه مما سمع من كلام العرب في جواز ذلك، ثم نظم بيتيه المشهورين:

عاب قوم كان ماذا ليت شعري لم هذا
وإذا عابوه جهلاً دون علم كان ماذا؟

فكتب ابن الربيع تقييداً في الرد على ابن المرحَّل، انتصر فيه إلى قاعدة وجوب تقديم اسم الاستفهام على العامل، ودعمه بالشواهد، ولئن لم يصلنا الأثر الذي كتبه أبو الحسين بن أبي الربيع في هذه المناظرة التي اتسمت بالعلمية في مواضع، والتأثرية التي جافت آداب البحث والمناظرة في مواضع وهو مما أثار ثائرة ابن المرحل فقد وصلنا شيء غير قليل من عمل مالك وكتابته في مسألتها، وقد أثبت أحمد المقري طرفاً منها في النفح[29] كما أورد الأستاذ عبدالله كنون - رحمه الله - بعضها أو الجزء الأول منها في كتابه النبوغ المغربي[30]، وقد وقعت على أوراق قديمة كتبت فيها مناظرة ابن المرحل موجودة بمكتبة الأستاذ محمد المنوني تحت رقم (395) يتعذر الانتفاع بها[31] كما أسلفنا.

قال الأستاذ محمد المنوني في وصف هذه المناظرة وأوراقها «أما رسالة ابن المرحل فقد سمّاها: «الرمي بالحصي والضرب بالعصا» وهو يقسّمها إلى ثلاثة أجزاء صغيرة يخصُّ كلٌّ واحد منها بعنوان، فالأول: «جزء يا مال» والثاني: «جزء الواعظ» والثالث: «جزء الرميلة» ولا نعرف منها نسخة تامة، وإنما وردت قطعة من الجزء الأول في حاشية أبي حفص الفاسي علي المغني لابن هشام، وهناك قطعة أخرى منها تشتمل على آخر الجزء الأول مع الجزأين الثاني والثالث[32]، مخطوطة خاصة تقع ضمن محفظة صغيرة من ص 1 إلى 29 بخط أندلسي مليح مدموج عتيق خال من تاريخ النسخ، واسم الناسخ، ويتخللها بتر[33]».

لذلك سأقتصر في باب التحقيق - كما تقدّم - على إثبات الجزء الأول من هذه الرسالة المسمّى: «جزء يا مال» نظراً للبتر والوهي

الغالبين على أوراقها واللذين ذهبا بجزء كبير من مساقات النص في هذا الجزء وفي الجزأين الآخرين، ولكني سأستعين بما تسنّت قراءته من تلك الأجزاء الثلاثة في تكوين صورة واضحة عن أبعاد هذه المناظرة والتعرف على بواعثها، وعلى منحى كتابة المترجم به في المناظرة والحجاج.

لقد كان مستهل النزاع أو الخصومة - كما تدل الأوراق صادراً من ابن أبي الربيع حينما تعقّب في مجلس حاكم سبتة الذي لم يسم اسمه - ما ورد في أحد أبيات ابن المرحل الذي أنشدت قصيدته في ذلك المجلس وبها تركيب كان ماذا؟ يستفاد ذلك من قول ابن المرحل: «إن هذا الرجل [يعني ابن أبي الربيع] سمع شعراً ينشد ما بين يدي سيدي ومخدومي، وفي مجلسه الذي [ ][34] وبعض جماعة من الطلبة والعوام، وكان فيه: «وإذا عشقت يكون ماذا؟ فقال: [ ] الملأ لحن هذا القائل، لا يجوز يكون ماذا؟ فأجابه مالك بما حضره من محفوظه من استعمال هذا التركيب في كلام الأنبياء الفصحاء فلم يقنع ابن أبي الربيع ذلك، وشرع لمواصلة المناظرة بكتابة رسالة في الردّ والتفنيد، ولكنه نحا فيها - كما ذكر ابن المرحَّل - منحى غير موضوعي لجأ فيه إلى اللجاج «قلت: هذا الرجل ملأ تقييده من شتمي تصريحاً وتعريضاً»[35] ولم يكتف بمجرد التقييد وإنما تفرّغ - كما ذكر المترجم «لإملائه، وقعد لإقرائه، وأذن في انتساخه لديه، وأجاب إلى الإجازة عليه، ووجّه منه نسخاً إلى البلاد، وفرح به فرح أطفال الكنائس بالميلاد»[36].

وكلام ابن المرحل في ذكر بواعث هذه المناظرة يصحّح ما رمي به، من بعض مترجميه في القديم والحديث من أنه كان مصدر الخصومة والمفرط في الإقذاع، فقد كتب رسالته «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» بأجزائها الثلاثة بعد تقييد ابن أبي الربيع المشتمل على هجائه، والذي انتشر في مدينة سبتة وفي بلاد المغرب

الإسلامي[37] بدليل أنه كان يورد فيها الفقر والقطوف من كلام ابن أبي الربيع ويتعقبها بالمحاجة، ثم وجهها بعد إتمامها إلى حاكم سبتة الذي كان يجيل اسمه أمامه تواضعاً بلفظ «المملوك».

نعود الآن إلى عرض النقاط البارزة المقروءة من هذه المناظرة التي جمعت في ألفاظها نتيجة للأجواء المشحونة بالشنآن بين المتناظرين من جهة، وبين المهاجرين الأندلسيين: الأشبيليين وغيرهم من جهة أخرى - بين الطوابع العلمية الموضوعية، والطوابع الثأرية الانفعالية.

بدأت مناظرة مترجمنا في الجزء الأول «يا مال» بتوجيه الخطاب إلى ابن أبي الربيع بتعنيفه نظراً لإكثاره من الإبداء والإعادة في هذه المسألة، ولميله في ذلك إلى أسلوب السباب والتجريح، وذكر أن جماع صبره وحلمه وإغضائه حمل خصمه على التمادي في ذلك التهجم حتى ظن الناس أن ابن المرحّل إنما آثر السكوت لضعف حجته، وقلّة بضاعته، ووهن مقالته، فدعاه ذلك إلى كتابة هذا الرد بأجزائه الثلاثة.

قال مالك في فاتحة المناظرة مخاطباً مناظره في أسلوب تأثري قوي، مستعيناً في تقويته بمدلول آية كريمة مناسبة لغرضه «أيها القائل:

كان ماذا ليتها عدم جنبوها قربها ندم

ليتني يا مال لم أرها إنها كالنار تضطرم

يقول مالك: لابد أن تصيح من تحت طبق على طبق نيران: كان ماذا؟ **﴿ونادوا يا مالك ليقض علينا ربك، قال إنكم ماكثون، لقد جئناكم بالحق ولكن أكثركم للحق كارهون﴾**[38].

إلى كم تقيَّد في كان ماذا تقييداً بعد تقييد؟ لقد حصلت منها

في أمر شديد. إلى كم تعيد فيها وتبدي، وتنظم وتنشي؟ غرّك احتمالي لقدحك ومزحك، وصبري على ألم جرحك حتى قلت:

ما لجرح بميت إيلام[39]

كلُّ حلم أتى بغير احتمال حجةٌ لاجيء إليها اللئام

انتهزت الفرصة في إذاية صبور، ودلاّك حلمه بغرور، حتى قلت:

تالله لو نهيت الأولى لانتهت الآخرة، ولم تكن الفاقرة تتبعها الفاقرة، ولكن أغضبت على القذى وصبرت على الأذى، حتى قيل: لو قدر لانتصر، واتصل الأمر فصار ديناً فلا جرم أن أتعقب كلامك وألفت عليك لامك»[40].

ثم مضى في هذه الفاتحة ليدل على منشأ هذا الخصام وباعثه، وكيف أنه ساق لصاحبه في المجلس الذي أثيرت فيه المسألة الحجج التي استحضرها فرفض قوله وقول أصحاب الشواهد، فدعاه ذلك إلى التحرير وتحبير مناظرته، التي شرع فيها بالقول مخاطباً مخدومه «فأقول وإنما أخاطب من سمع خطابي، ونظر في كتابي، اعلم أعزّك الله أن هذا الرجل المشار إليه هو الذي أثار نار «كان ماذا» التي أحرقته حتى صاح: ليتني يا مال لم أرها. البيت، وذلك أنه سمع رجلاً ينشد لي قصيدة في محل كريم جمعني وإياه فكان فيها:

وإذا عشقت يكون ماذا هل له دين عليّ فيغتدي ويروح

فقال لحن هذا الناظم، لا يقال كان ماذا؟ ولا يكون ماذا؟ ولا فعل ماذا؟ ولا يجوز ما كان على هذه الطريقة ولا سمع، فاستشهد عليه ببيت الجارية وهو:

فعاتبوه فذاب شوقاً ومات عشقاً فكان ماذا؟

وبقول الشاعر:

فعدك قد ملكت الأرض طراً   ودان لك العباد فكان ماذا؟

فقال: هذا ألحن، ولا يحتج بمثل هذا. فقلت له: إيراد العلماء لهذا الشعر وقبولهم له حجّة على جوازه، وهذا كثير»[41].

ولم يسع ابن المرحل بعد سوقه ذينك الشاهدين اللذين لم يقنعا ابن أبي الربيع إلا أن عمد إلى كتابة جمع فيها الأقوال والشواهد التراثية السماعية المؤيدة فأورد فيها بالاستقراء أقوال أبي علي البغدادي، وسعيد بن المسيّب، وابن قتيبة، وثعلب، والزبيدي، وحكايات أخر ذكر فيها اللفظ بشكله وترتيبه الذي سبق فيه العامل اسم الاستفهام، من ذلك: «ذكر أبو علي البغدادي في الذيل من النوادر، أنبأنا الزبير، حدثنا أخي هارون بسنده عن وهب ابن مسلم عن أبيه، قال دخلت مسجد النبي صلى الله عليه وسلم، مع نوفل بن مساحق، فمررنا بسعيد بن المسيّب، فسلمنا عليه فردّ ثم قال: يا أبا سعيد من أشعر أصاحبنا أم صاحبكم؟ يريد عمر بن أبي ربيعة وقيس الرقيات؟ فقال له ابن مساحق حين يقولان ماذا؟ قال حين يقول صاحبنا:

خليلي ما بال المطايا كأننا   نراها على الأدبار بالقوم تنكص

الأبيات، ويقول صاحبكم ماذا؟ فقال له. وهب صاحبكم أشعر بالغزل، وصاحبنا أكثر أفانين شعر، فلما انقضى ما بينهما استغفر سعيد مائة مرة يعدُّ بالخمس».

وقد عقَّب الكاتب على الخبر المذكور الذي تضمّن الشاهد المؤيّد بما يعرّض بابن أبي الربيع النحوي الفقيه الذي غالى في الغيبة والهجاء دون الإحساس بما يجران من الإثم «قال المملوك - رضي الله عن سعيد بن المسيّب، لم يزد على أن فاوض صاحبه في مباح لم يجر في كلامه فحش ولا غيبة مسلم، ثم استغفر الله مائة مرة:

هــكــذا هــكــذا وإلا فــلا لا

أين هذا من الذي قيد فيه؟ وكم فيهم من فقيه سوء خبيث كثير الأذى والمضرّة، يعيب ويغتاب من غاب عنه ألفاً، ولا يستغفر الله مرة».

ومن شواهد مالك في المناظرة وتأييد مذهبه هذه الحكاية «وحكى أبو علي قال: قرع باب ابن الرقاع فخرجت بنية له صغيرة، قالت: من هنا هنا؟ قالوا: نحن الشعراء قالت: وتريدون ماذا؟ قالوا: نهاجي أباك. فقالت:

تجمعتم من كلِّ أوب ووجهة ... على واحد لازلتم قرن واحد

قال: فاستحيوا ورجعوا.

قال المملوك: وكذلك حالي الآن بسبتة، اجتمع كلُّ من فيها من أصحاب هذا الرجل، وأهل بلده[42] للنقد عليّ ولم يبلغوا أن يكونوا قرن واحد، والله المستعان».

فأنت تلحظ كيف استثمر الخبرين السابقين في مناظرته استثماراً بارعاً، إذ قوّى بما جاء فيهما من تركيب «كان ماذا» ما ارتآه وفنّد به قول مناظره، كما كشف - من جهة أخرى ما تمسّك به خصمه ومن معه من الأذى والمضرّة.

ومضت المناظرة - كما سيرد في النص المحقّق في حشد أدلة أخرى، حيث ساقت ما جاء من هذا التركيب على ألسنة بعض الصحابة رضوان الله عليهم، وعلى لسان عبدالملك بن مروان، وما أورده أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني، وغيره من أئمة العربية.

ويبدو أن تلك الشواهد - على كثرتها وإجماعها وتنوعّها - لم تقنع ابن أبي الربيع يستفاد موقفه هذا من قول مالك «فلما بلغه ذلك قال: لا يتنزل نطقهم لهذه الألفاظ منزلة نقلهم. قلت: فيظهر من قولك

أيُّها الرجل أن الزبيدي وابن قتيبة وثعلب وأبا الفرج الأصفهاني وغيرهم كانوا لحانين أيضاً، فالحمد لله استوى الماء والخشبة، ولا عار على من لحن مع هؤلاء»[43].

فما من شك في أن الطرح الذي طرحه ابن المرحَّل بمقدماته ونتائجه مذهب أصيل في فن المناظرة تقوّم بتقوية الأدلة وتعددها المفضية دون شك إلي الإفحام.

وقد عمد بعد ذلك - عند حديثه عن حديث أم حبيبة إلي التدليل على قلة إلمام مناظره ابن أبي الربيع بعلم الحديث رواية ودراية، وهو العلم الذي كان فيه مشاركاً - كما تقدّم في ملامح ثقافته، ليدل على عدم إلمام مناظره بهذا العلم جعله لا يفقه ما فيه من لفظ يتصل بالمناظرة، كما عمد المترجم في نهاية هذا الجزء أيضاً إلى إظهار ضعف ملكة خصمه فيما نظمه من أبيات ارتكب فيها الضرورات، وبخاصة في البيتين اللذين ردَّ بهما عليه، وقال مهوناً من شأنه وجرأته «ومع هذا فإنه صار يقري العروض، كما صار يقري الحديث»[44] بل ذكر أن ابن أبي الربيع لم يستقل بنظم تلك الأبيات، وإنما شاركه فيها أحد أصحابه ممن يعرفهم فاشتد عليهما بالتعنيف لما بدا من قصورهما في النظم «فيظهر أن الأبيات مما تشاركا في نظمه، وتعاونا على وضعه، وناهيك سخفاً وضعفاً بمن تصدر هذه الأبيات عن رويته، وتبدو هذه الهنات من طويّته، وكفى بذلك شاهداً على حماقتهما وقلة لباقتهما، وفقرهما من الأدب»[45].

وذكر في بداية الجزء الثاني المسمى بجزء «الواعظ» ما التجأ إليه ابن أبي الربيع من الشتم والتعريض، بل الكذب الطويل العريض - حسب عبارته[46] - وما رماه به من المجون، وكيف شبّهه بالواعظ الجاهل الذي لا يبين، وكان من جوابه له في سياق حقائق عن سلفه الذي أثنى عليهم وعلى خلاله النفيسة لم يخل أيضاً من غمز خصمه

وثلبه «إن كنت أيها الفاضل أردت التعريض والقدح في نسبي وحسبي، فأقول لك: أما الدين فإني رجل من أهل القبلة وعريق الآباء في الملّة... أخفض إذا مشيت قوامي، الظاهر مني كالباطن، والباطن كالظاهر، ثم أني أسالم وأسلم، ولا يغتاب عندي مسلم»[47].

ثم أفاض في ذكر حسبه ونسبه، وأعقبه بما يفيد إعجابه بشرفه وبانتمائه إلى أصول عربية، وهي إفادات في ترجمته تخلو منها المصادر والمراجع حيث قال «وأما الحسب فإن كنت أطلقته على المجد [ ] بين تهامة ونجد، كان لي سلف لم يرث منصبه خلف، وكان جدُّ جدي له الوزارة، وتلقى إليه مقاليد الإمارة، وإذا قرأت في [ ] أخبار بني ذي النون، ونظرت في تلك الأمور والشؤون، وجدت ذكر ابن الفرج طيّب الشذى والأرج»[48]. ثم أخبر أن ابن أبي الربيع وصفه بأنه كان يتلون تلوّن الحرباء، ويتقلّب تقلّب الطائر في الهواء، فكان من إجابته له أنه إنما رماه بدائه وخلع عليه فضل ردائه، وعجب - في أسلوب انفعالي مما نعته به من نعوت عدّها من خصائصه «فكيف تنسبني إلى التقلّب، وهو ظاهر في كلامك، بيّن في نقضك وإبرامك، أترميني بأحجارك؟ أنا والله أكشف من عوارك، وأطوقك بعارك:

فلا تحتشم من سيرة أنت سرتها فأول راضٍ سيرة من يسيرها

ومضى في هذا الأسلوب المتفجر الحاد[49] «فصبراً للجلا والمصاع حتى أكيلك صاعاً بصاع، بل أزيدك كيل بعير إن ذلك كيل يسير، لأحشرنَّ مساويك حشراً ولأخزينّك بالسيئة عشراً، وجزاء سيئة سيئة مثلها»[50] ولكن لست أرضاها لك، وإن ثقل حملها:

ولا الضعف حتى يتبع الضعف ضعفه ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله ألف

وما من ريب في أن التجاء المترجم به إلى مثل هذا الأسلوب

إنما كان ردّ فعل لأسلوب ابن الربيع الذي غالى في تجريحه كتابة في مناظرته المفقودة، ومشافهة في مجالسه بسبتة والذي جاء فيه استشهاده بقول الشاعر:

ومن يك ذا فم مرٍّ مريض يجد مرّاً به الماء الزلالا

وقد تمثّل ابن أبي الربيع بهذا البيت ليظهر به فساد ذوق مناظره أبي الحكم في فهم الأدب، واستكناه الشعر.

وقد رآها ابن المرحّل جرأة مذمومة أجاب عنها بقوله في هذا الجزء «أراك أيُّها الرجل تتمثل بأشعار، وتستشعر الأدب ولم يكن لك بشعار، أبعد الكبرة، وبياض الشعرة، علقت بهذه الطريقة، وآثرت المجاز على الحقيقة؟»[51].

وأتى بعد ذلك بكلام طويل متّصل بالغرض ذهب بالكثير منه ما أصاب الأوراق المخطوطة عن عوارض القدم، يستشف من سياقه أنه كان معرضاً لانفعاله وأيضاً لثقافته اللغوية والتاريخية التي وظّفها في مناقدة خصمه الذي ذكر أنه «ملأ تقييده من شتمي تصريحاً وتعريضاً»[52] ليسوّغ بذلك - أمام سيّده ومخدومه - أسلوبه الذي لا يقل عليه في الإفراط نجتزئ منه بقوله في تقييم أدب ابن أبي الربيع الذي صار يتعاطاه - كما تقدّم - في سنٍّ متقدمة قال واصفاً منثوره ومنظومه «نثر كما تنثر الأنوف، ونظم كما تكنف الكنف لا الكنوف، نثر في وجه الأدب منه بثر، ونظم في صدره منه كظم، نثر كما زنخ اللحم، ونخر العظم، تسجيع كأنه الرجيع»[53].

ومه في إظهار أن ابن أبي الربيع لم يحسن المحاجّة ولم يوفق في جلب الشواهد المقنعة في المناظرة: «قلت هذا الرجل جمع أمثالاً، وأعدّ نبالاً، فلما أراد وضع الأمثال، والنزع بالنبال لم يعرف الوضع،

ولا أطاق النزع، فجاءت أمثاله باردة، ونباله غير قاصدة، فلو كانت فطرة سليمة، أو تمييز صحيح، لم يأت بأمثال غير موافقة، وأبيات غير مطابقة»(54).

وقد أسهب بعد ذلك في إيراد اعتراضات أخرى ذكرها ابن أبي الربيع النحوي الأشبيلي في رسالته وعمل على ردّها ونقضها بالشواهد التاريخية واللغوية واشتدَّ عليه في ذلك إلى أن قال في معرض المقارنة بينه وبين المعرّي «وكان المعرّي أعمى البصر كما أنك أعمى البصيرة عند النظر، فلا غرو قد جمعت بينكما نسبة «إن الديانات لأرحام»(55). وفي ذلك تعريض بزندقته وإلحاده.

ولم يكتف الكاتب بذلك بل رجع في الجزء المسمّى «الرميلة» إلى الطعن في خصمه، والدعوى بأنه كان قليل التحصيل، وأنه نشأ في أشبيلية بين أعاجم لا يفقهون العربية إلا قليلاً، وأنه بسبب ذلك كلّه مع ما انضاف إليه من عدم القدرة على ترتيب أفكاره سقط في تلك المهاوي الفظيعة التي تجلوها مناظرته، وكأنه أراد بهذا التهجّم أن يحطم صاحبه أمام أصحابه تحطيماً، وأظهر تعجبه من التغير الذي طرأ عليه، وخاطبه بهذا الأسلوب الإنشائي المؤسس على الاستفهام «أين تلك السكينة والعفاف، والالتفاف في جناحي الخشوع والانكفاف والانحناء - كما تفعل الأساقفة والانعقاف، قسماً لقد كنت أخشى عليك إذا مشيت من الانجعاف»(56).

وختم الرسالة أو الكتاب المسمّى «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» عقب كلام أورده بعد ذلك - بقوله: «قال المملوك، وهنا أقطع الكلام، وأغمد الأقلام، وأهدي إلى محمد الصلاة والسلام [ ] أعتذر عنه أني لم أنظر عند وضع هذا الرد في كتاب، وإنما كتبت ما فيه من [نثر] وشعر وغير ذلك من حفظي، فربما أوردت الحكاية

بالمعنى فزدت أو نقصت، وربما اقتضبت كلاماً طويلاً لأجل الاختصار فعذراً»[57] تلك إذاً ومضات من مناظرته في مناقدة ابن أبي الربيع تبين أسلوبه ومنهجه.

والذي يستنتج من السياقات المقروءة في هذه المناظرة التي ذهب البتر والوهي والانقطاع بمعظمها ملاحظات عامة وأخرى خاصة بطبيعتها:

أما العامة، فإن المناظرة تعكس دون شك بعض الأجواء الفكرية الحافلة بصور المناظرات والمطارحات العقلية التي كانت تعجُ بها مدينة «سبتة» التي سمّاها لسان الدين في القرن السابع، «بصرة المغرب» كما أنها تصوّر بوضوح بعض ألوان الصراع بين العلماء الكبار البلديين وغيرهم في سبتة وأجواء التنافس بين المهاجرين الأندلسيين إلى العدوة المغربية، وبخاصة بين الأشبيليين الذين يمثلهم ابن أبي الربيع وغيرهم من الأندلسيين الذين يمثلهم في هذه المناظرة ابن المرحل أصيل مالقة.

أما الملاحظات الخاصة المتصلة بطبيعة المناظرة نفسها فإننا نلحظ أن هذه المناظرة «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» لابن المرحل، وكذلك مناظرة ابن أبي الربيع المفقودة - اكتست كلُّ منهما طابع العلمية في مواضع. وطابع التأثرية والانفعالية في مواضع أخرى.

يتجلى طابع العلمية فيما قرأناه من أجزاء هذه المناظرة في الآتي:

أ - وضوح العبارات ورصانة الإنشاء ودقته فيها فالنص - كما رأيت مما سقناه منه - محكم الصوغ، بعيد عن الإظلام، يؤدي المعنى المراد التناظر به بجلاء كما أن المساواة بين اللفظ والمعنى ملحوظة.

ب - اعتماد ابن المرحل على ثقافة واسعة وقراءات مختلفة معمّقة في كتب السنة واللغة والأدب والنحو أمثال كتب الصحاح وعيون الأخبار والأغاني وتاريخ النحويين واللغويين وصفوة الصفوة. وانتقائه منها بذكاء الأخبار والشواهد التي تخدم غرضه في الحجاج والجدل، وقد استطاع بتلك القراءة وذلك الانتقاء أن يثري موضوعه بعلميته، وينحله الطرافة، قال الأستاذ إسماعيل الخطيب، «يظل كتاب» «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» من الكتب الطريفة بموضوعه، يعطي صورة عن ثقافة ابن المرحل العامة، وسعة اطلاعه، فقد استطاع في موضوع يمكن أن يقال عنه أنه تافه أن يتناوله من أوجه مختلفة»(58).

جـ - ومن الموضوعية الملتزمة فيه سوقه حجج خصمه ابن أبي الربيع، وإثبات استشكالاته وردوده، ثم يعقبه على ذلك كله تارة بحوار جدّي وتارة أخرى بالتهكم والسخرية، بعد أن أظهر في الطالعة ما تدرّع به خصمه من إيذائه وجنوحه إلى الانتقاص منه، وكيف أتبعه الكثير من أنصاره وبخاصة الأشبيليون الذين تمالؤوا عليه، واتبعوا في هذا الخلاف، أو في هذا المناظرة القائل لا القول حتى قال ابن حيّان مؤيداً ابن أبي الربيع «وألسنة الشعراء حداد، وإلا فلا نسبة بين ابن أبي الربيع، وابن المرحّل، فإن ابن أبي الربيع ملأ الأرض نحواً».

كما يتجلى طابع التأثرية والانفعالية في مناظرة مترجمنا في المواضع المتفرقة من أجزائها الثلاثة التي ذهب فيها مذهب التجريح والتشهير تعقيباً على مواضع الإساءة والتشويه في مناظرة خصمه وقد كان مذوده في ذلك الهجاء - كما رأيت - شديداً، فقد سلب بعض فضائل ابن أبي الربيع ورماه بالقصور في بعض العلوم مثل علم الحديث والأدب، كما وصف حججه بأنها جاءت «في كلام مفقر

بارد »[59] وصوّر اعتراضه على بيت الجارية بأنه «اعتراض بليد لم يفهم من البيت إلا ما وقع في أذنيه»[60] ثم عرّض به عند ذكر البيت الذي أنكره ابن أبي الربيع تعريضاً صريحاً حيث قال: «وأنا بعون الله أبيّن للمبتدئين كيف يخرج البيت الذي فيه الكلام عند أهل الصناعة العربية»[61] ونعت نثر ابن أبي الربيع بأقبح النعوت وأشنعها، وربما بالغ في هذا المذهب الذي أملاه الانفعال من خصمه وأتباعه، فذهب فيه أشواطاً بعيدة خرجت به كما خرجت بمناظره عن آداب البحث والمناظرة، وهذا ما دعا عبدالواحد بن الطواح التونسي[62] إلى استنكار هناتها، وهو ما أيده فيه أحمد المقري[63]، ومن المعاصرين إسماعيل الخطيب[64]، والعجب أنهم أغفلوا ما فيها من علم مالك وقدرته.

أما عن اللغة التي كتبت بها مناظرة «الرمي بالحصا والضرب بالعصا» فقد حرّرت سطورها فيما قرئ منها بقلم أديب مالك أدواته، متميز بأسلوبه في الإقناع والتأثير على نحو ما طالعناه في ألوان نثره السابقة، إلا أنه هنا آثر مراعاة لمقام النقد والجدل والحوار استخدام لغة مطلقة، تتسم بالحيوية والتفجر والتدفق، وتجنح - مع الحرص على إيراد الأدلة المقنعة - إلى الإنشائية وتتبع آراء مناظره ومحاصرتها بأسلوب بعيد عن الإغراب.

الهوامش

1) هو مالك بن عبدالرحمن بن علي بن عبدالرحمن بن الفرج بن الأزرق بن سعد بن منير بن سالم بن فرج المنزل بوادي الحجارة بمدينة الفرج والمعروف في كتب الأدب والتاريخ بـ «ملك بن المرحّل» ولد في مالقة سنة (1207/604) ودرس فيها وفي أشبيلية وغيرها ثم انتقل بعد ذلك إلى المغرب فسكن سبتة وفاس، وتولى التدريس ومناصب إدارية رفيعة عند الأمراء العزقيين وأمراء دولة بني مرين إلى أن توفي في

فاس عام (1299/699) راجع في أخباره وأدبه: الإحاطة لابن الخطيب، والجذوة لابن القاضي، وسلوة الأنفاس للكتاني، ومذكرات ابن الحاج للنميري، والذيل والتكملة للمراكشي وبرنامج التجيبي، ومالك بن المرحَّل لعبدالله كنون.

2) سوف ينشر لي المجمع الثقافي بأبي ظبي الإمارات العربية في السنة القادمة كتاباً بعنوان مالك بن المرحَّل أديب العدوتين دراسة تحليلية في أخباره وآثاره وتحقيق نصوصه الأدبية الباقية.

3) راجع على سبيل المثال ما كتبه الدكتور محمد رضوان الداية في كتاب «النقد الأدبي في الأندلس»، وما كتبه الدكتور إحسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب».

4) مثل «قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني» لمحمد أديوان و«مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن 8» لعلال الغازي و«مناهج النقد الأدبي بالأندلس في القرنين السادس والسابع الهجريين» لآيت الشريف العربي.

5) راجع دليل الرسائل الجامعية في المغرب بعناية الأستاذ عمر آفا من منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس.

6) أبو الحسين بن أبي الربيع الأشبيلي من أشهر نحاة الأندلس في القرن السابع له ترجمة في برنامج التجيبي والإكليل والتاج: 55، واختصار الأخبار: 16 وشجرة النور الزكية: 202 والحركة العلمية في سبتة: 77، 80، 88.

7) كلمة غير مقروءة.

8) مخط الرمي بالحصا والضرب بالعصا، والذي نرمز إليه في البحث بـ «مخط ن».

9) مخط الرمي بالحصا والضرب بالعصا.

10) م.ن.

11) م.ن.

12) م.ن.

13) موجودة في هذه المكتبة تحت رقم (288).

14) راجع تحقيقه الجيّد في مجلة المورد ع 4 س 1394-1974.

15) م.ن.

16) م.ن.

17) م.ن.

18) عمر فروخ تاريخ الأدب العربي 3:451.

19) مجلة المورد ع 4 س 1974/1394.

20) راجع على سبيل المثال ديوان الدوبيت.

21) راجع سفينة الشعراء: ديوان الدوبيت.

22) العمدة 120:1، 121.

23) مخط (ن).

24) م.ن.

25) مخط (ن).

26) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 214.

27) راجع الحركة العلمية في سبتة.

28) المحاضرات والمحاورات: 166.

29) نفح الطيب، كما جاء ذلك في كتاب ذيل مشتبه النسبة.

30) النبوغ المغربي في الأدب العربي، 56:2.

31) الحركة العلمية في سبتة: 311.

32) يشغل الجزء الأول من الأوراق من الورقة 1 إلى 3، والجزءان الآخران من الورقة 3 إلى 29.

33) ورقات عن الحضارة المغربية: 224.

34) مخط ن.: 4.

35) مخط ن.: 11.

36) مخط ن.: 11.

37) يدلنا إلى ذلك أن عبدالواحد بن الطوّاح التونسي من أعلام القرن السابع اطلع عليه وأشار إليه في سبك المقال، لفك العقال، وهو الكتاب الذي قمنا بتحقيقه. ونشرته دار الغرب الإسلامي في بيروت، سنة 1969.

38) الآية 77 سورة الزخرف.

39) عجز بيت لأبي الطيب المتنبي، صدره: من يهن يسهل الهوان عليه.

40) مخط (ن).

41) الرمي بالحصا والضرب بالعصا مخط ن.

42) أي أهل أشبيلية الذين هاجروا منها وسكنوا مدينة سبتة. في القرن السابع الهجري.

43) الرمي بالحصا والضرب بالعصا مخط ن.

44) مخط ن: 1.

45) مخط ن.: 2.

46) مخط (ن): 3.

47) م.ن: 5.

48) مخط ن.: 5.

49) مخط ن.

50) الآية 40 سورة الشورى.

51) مخط (ن): 6.

52) م.ن: 11.

53) مخط (ن): 11.

54) م.ن: 15.

55) مخط (ن): 20.

56) مخط ن.

57) مخط ن.: 29.

58) الحركة العلمية في سبتة: 295.

59) مخط ن.

60) م.ن.

61) مخط ن.

62) سبك المقال لفك العقال مخط خع: 105 تحقيق محمد جبران: 140، 141 وابن الطوآح هو من أعلام القرنين السادس والسابع الهجريين، راجع ما كتبناه عن ترجمته وآثاره في تحقيق كتابه المذكور.

63) راجع كتاب نفح الطيب للمقري.

64) الحركة العلمية بسبتة: 295-296.



الرؤية في شعر ذي الرُّمَّة



آن تحسين الجلبي

«2»

المبحث الثاني
رؤية الصحراء

ينطلق الإنسان في هذا الكون باحثاً عن لا تناهيه عبر الامتداد المكاني والزماني، وتمثل الصحراء باتساعها وعمقها الفضاء الذي يواجه الشعراء لتحقيق غاية بحثهم أو حلمهم، إذ تأتي خصوصية الشاعر وأصالته من عدم افتقاده للمكانية التي تحدد هويته بما تمتلكه الصحراء من دلالة بالنسبة للإنسان العربي فقد خلعت عليه اسمها ووجودها، إذ سمته باسمها (عربي) والذي يعني في (اللغات السامية القديمة) «الصحراء» بكل ما تمثله هذه الكلمة وما توحيه من إحساس بالقحط والجدب والامتداد[163]. فالارتباط بين الإنسان العربي والصحراء كبير وقديم إذ عكست صورتها فيه واستمد وجوده منها وهذا ما كان يشعره بعدم الاستقرار فوجوده قلق وسط اتساعها الهائل والشاسع الذي يوحي بامتداد الكون الواسع أمام ضآلة الإنسان وصغره وضعفه، لذا فهو يحاول دائماً الخروج من إطار محدودية إدراكه بالإحاطة بذهنه وخياله بأرجاء العالم وأحتواء الوجود من شتى نواحيه توقاً إلى اللاتناهي واللامحدودية.

يلج الشاعر الصحراء ذلك المكان الذي يبدو لا متناهياً، الخالي من الناس الذي لا يخضع لسلطة أحد، فهو أسطورة نائية ومفازة توحي بالحرية والانطلاق والاكتشاف والإفلات من سطوة

السلطة وابتكار القيم الجديدة، واختبار قدرات الذات[164]. لذا يندفع الشاعر في أعماقها عبر رحلة تنقله فيها ناقته في حركة مضادة لحركة الأطلال بما تمثله فاعلية الزمن المدمرة من حس بالاندثار والعفاء إذ ينطلق إلى عالم يمثل القسوة والخشونة والوحدة والخوف تكون حاله فيه كالحال في الولادة فهو قلق لوجوده في وسط غريب عليه[165]. فيدخله هذا العالم في جدلية الاتساع والعمق منطلقاً من عالمه الداخلي إلى العالم الخارجي في ثنائية (النعم) والـ (لا) في محاولة للتوحد بالعالم الطبيعي لغة مضادة يسعى من خلالها للانفصام عن العالم الإنساني (المرآة) والألفة للوحشة والبراري بدلاً من الإنسان[166]، باحثاً عن سلامه الداخلي في سلام الصحراء وتأكيداً لدوره البطولي المفعم بالحيوية الدافقة والقوة والجرأة أمام المجهول باختراق المغلق والانطلاق إلى العالم المفتوح لتحقيق توازنه النفسي.

وحين يرسم ذو الرمة مشاهد متنوعة ولوحات متلونة بألوان الطبيعة للصحراء فإنما يرسم صحراءً أخرى كما يراها هو بعين ذاكرته وخياله تختلف عن الصحراء التي تبدو للناظر غير الخبير وكأنها قفر ممتد يكاد يخلو من الحياة والحركة، إذ تمنحه الصحراء ذاتها وتتكشف لحواسه الداخلية على حقيقتها، فإذا هي عالم - يشبه الغابة - يعج بالحياة والاحياء، والاشباه والنقائض، والمآسي و(بعض) الأفراح[167]. ولعل السير في تلك الغابة المجهولة يجعله يعيش انطباعاً قلقاً، إلى حد ما، بأنه سار بشكل أعمق وأعمق في العالم غير المتناهي[168] واتساعها المرئي هو في حقيقته تعبير عن اتساع العالم الداخلي للشاعر وعمق الإحساس، إنها بحث عن ذاته وكينونته في صحراء تمثله وكأنه يقول: (أنا الصحراء) وبوجودها أكون، ففي الصحراء يصبح هو نفسه إذ تحمله مسافاتها البعيدة إلى عالم تحركه الأحلام والرؤى، فسكون الشاعر أمام لا تناهيها هو في الآن ذاته حركته وعدم محدوديته. إنها رحلة البحث عن حقيقة عوالمنا الداخلية

في صحراء الوجود فـ «أمام هذا الامتداد تنفتح مغاليق النفس المنطوية على ذاتها وتتعلم من عالم الصحراء القاسي المكتفي بالقليل خبرة بالألم، الذي يعصم من المكابرة والنزق. وكذلك تتعلم شيئاً من هموم القصد، والسفر وأعبائه، والغشاوة والاستبصار، والتيه والضلال، ومن خلال تلك الخبرة يعايش الإنسان خبرة بالوجود عميقة تتميز بكثافة عالية»[169].

جاء شعر ذي الرمة في الصحراء غزلاً وعشقاً لها فكأنها مية التي أحبها، «وكان يرى في الصحراء إطار مية، فأحبها كما أحب مية، وازداد شغفه بها حين رأى الصورة، أو رأى مية، تفلت من يده ولا يبقى له إلا هذا الإطار الرائع الذي كان يراه من حولها ، فاعتز به وضمه إلى صدره، وأحبه حباً ملك عليه ذات نفسه»[170]. لقد عاشت الصحراء في إحساس الشاعر وأعماقه محبوبة آسرة وقصيدة خالدة[171].

ولعل أولى المناظر التي يوقفنا الشاعر عليها في رحلاته الصحراوية منظر الهاجرة المحرقة برمالها ورياحها وحرها اللافح، فيقول[172]:

وهاجرةٍ غَراء سامَيتُ حدَّها	إليك وجفنُ العينِ بالماء سائحُ
وتيهٍ خَبطْنا غَوْلَها وارتمى بنا	أبو البُعدِ من أرجائه المتطاوحُ
فَلاةٍ لصوتِ الجنِّ في مُنكراتها	هزيزٌ وللأبوام فيها نَوابحُ
إذا ما ارتمى لحْياهُ ياءَين قطَّعتْ	نِطافَ المراحِ الضَّامناتِ القوارحُ
عبوريَّةٍ غراء يرمي أجيجُها	ذَواتِ البُرى والرَّكبَ، والظّلُّ ما صحَّ
تَرى النّاعجات الادْمَ ينحي خُدودها	سوى قصد أيديها سُعارٌ مكافحُ
لَظًى تلفح الحِرباءَ حتى كأنَّه	أخو جرمات بَزَّ ثَوبيه شابحُ

إذا ذاتُ أهوالٍ ثكولٌ تغولَتْ بها الربد فوضى والنّعامُ السَّوارحُ
تبطَّنتُها والقيظ ما بين جالها إلى جالِها ستراً من الآلِ ناصحُ

يرسم ذو الرمة لوحة مكانية وزمانية متحركة يتداخل فيها المرئي واللا مرئي في صورة موحدة تدعمها الألوان في تشكيلها ووفقاً للرؤية التي ينطلق منها الشاعر وطبيعة الموقف والإحساس والشعور[173]. فالشاعر يعتزل عالمه الإنساني منطلقاً لوحده مع ناقته في تحدي للذات والصحراء، إذ يهاجر إلى أرض بعيدة ومهلكة من حرها الشديد فيعلوها ويسمو عليها وعلى أخطارها ليبلغ هدفه المجهول وسط تيه يحار فيه المرء لاتساعه وتغيره وتقلباته المفاجئة التي تحمله على البكاء (ماءً) ليعمق إحساسه بالفقد والخواء والجفاف فهو يسير بغير هداية في عالم لا نهائي يحاول اختراقه لاكتشاف أسراره إذ (يتبطن الصحراء) ويتعمقها في محاولة لتجاوز خوفه واحتوائها والسيطرة عليها منطلقاً من رؤية ميتافيزيقية يمثلها (صوت الجن) المخترق سكون الصحراء وسكون الشاعر فيسمعه لوحده متمثلاً في صوت (الزاي) في (هزيز) الموحي بالحركة والاهتزاز اللذين يعبران عن سطوة هواجسه وقلقه الذي يمثله (البوم) وصوته المخيف في الصحراء الخالية فهو طائر الليل الذي يبعث على الشعور بالظلام والخوف من المصير المجهول والموت[174] ويلاحظ التداخل الزمني في هذه اللوحة بين الليل والنهار وكأن الزمن عند الشاعر ممتد إلى ما لا نهاية فهو مطلق يعكس إحساسه بالاستمرارية لذا نجده يختار لرحلته الصحراوية ناقة سريعة لتبلغه غايته المجهولة وهي في الآن ذاته بيضاء خالصة البياض في مواجهة ليل الصحراء المظلم فهي تبدو إضاءة أمل أمام المصير المجهول، بل هي (النعم) التي يقولها الشاعر لـ (لا) الصحراء بكل تحدي، ويحتل اللون الأبيض مكانة بارزة في هذا النص إذ يصف الشاعر الصحراء بأنها (غراء) فالاشراق واللمعان يضفيان وضوحاً عليها ونوراً وكأنها محاولة لتحقيق الممكن

في خضم الظلمة فـ «قسوة الحياة والمستقبل المجهول ألقيا في نفس الشاعر الشيء الكثير من السوداوية والشعور بالمصير المجهول وما الرحلة إلا تعبير فني عن هذه الإرهاصات النفسية التي تعتلج في داخله»[175]، لذا نجد الشاعر يبحث دائماً عن بصيص أمل في طريقه المجهول حتى وإن دلّ في جانب منه على الخيبة والمرارة متمثلاً في إبل الرحلة التي تضم في أحشائها ولادة حياة جديدة وأمل في مستقبل إلا أنها حياة مخفية مجهولة وسط صحراء تحرق كل من يجتازها فتصلبه تكفيراً عن ذنبه أو تهلكه، فالموت نهايته، إنها رؤية سوداوية لصحراء الوجود التي تسكنها الفوضى وعدم الاستقرار (النعام) والإحساس بالوحشة والاضطراب (الربد) بل يحيطها السراب والوهم من جميع أطرافها ويحتويها. يقول[176]:

وساجرة السَّراب من الموامي ترقَّص في عَساقِلها الأرومُ
يموتُ قطا الفلاة بها أواماً ويهلك في جوانبها النسيمُ
بها غُدرٌ وليس بها بلالٌ وأشباحٌ تحول وما تريمُ
قطعت بفتية ويَعْمَلاتٍ تُلاطمهنَّ هاجرة هجومُ
نلوثُ على مَعارِفنا وتَرمي محاجرنا يمانيةٌ سَمومُ
ونرفعُ من صدور شَمَرْدلاتٍ يصُكُّ وجُوهها وَهَجٌ أليمُ
تَلثَّمُ في عصائب من لُغامٍ إذا الأعطافُ ضَرَّجها الحميمُ
وقد أكل الوجيفُ بكل خَرقٍ عرائكها وهُلِّلتِ الجرومُ
وقطع مفازة وركوب أخرى تكل بها الضبارمة الرسومُ

يرحل الشاعر في صحراء مقفرة موحشة بعد ترك ماضي الحياة بنعيمه فيصف كل دقيقة من دقائقها لا وصف الذي يشاهدها ويعجب بها بل وصف الذي يندمج بها ويفني[177]، باحثاً عن حريته في

انعتاقه من أسر المكان المحدد منطلقاً إلى عالم ممتد إلى لا نهاية، ففيها يتحرر من شهواته ويتحدى ذاته فوجوده في وسط الصحراء المجهولة قهر لها ولسطوتها الموحشة التي يغلفها السراب ويحيطها فتبدو الأشياء من خلاله على غير حقيقتها، فالطبيعة الصامتة تتحرك في قصيدة الشاعر وكأن أعلامها (تتراقص) على إيقاع الوجود الساكن إذ يحركها السراب باضطراب وألفة مع المكان، فالحركة عنصر أساس في لوحات ذي الرمة وهي «من أهم الفوارق التي تفرق بينها وبين لوحات الرسامين التي يتجمد المنظر فيها، ويأخذ وضعاً خاصاً لا يفارقه، بسبب ما يتقيد به الرسام من المكان، أما الشاعر فإن انفتاح الزمن عنده يعطيه الفرصة كي يرسم ما يريد في أوضاع مختلفة»[178]. إلا أن حركة الشاعر تنم عن رؤية مأساوية فهي حركة باتجاه الموت وهي رحلة الهلاك، فالراحل لن يجد أمامه إلا الحر والجفاف وصورة الموت متمثلة في القطاة علامة الماء في الصحراء ودلالة على الموطن والاستقرار والراحة والحياة، فالصحراء تسلب كل هذا من القطاة ومن النسيم الذي يشخص فيها كأنه إنسان ولا تمنحهم إلا الموت. إنها صحراء الأبدية في كل زمان ومكان مطلقة من دون مسميات تثبتها فكانت هيولى غائمة ولم يجعلها تتموضع في الوجود وتكتسب حضورها المادي الحاد[179]. لذا فهي مضللة ومتيهة فكل شيء فيها خادع وكل حركة فيها شبحية ووهمية فكأن الشاعر يعيش حالة عدم استقرار وخوف من المجهول والآتي وانخداع بأمل ضائع وسط ظلمة الوجود واتساعه، إنه شعور بعدم الاستقرار والبحث عن المستحيل والسعي له وعدم انتظاره لذا فرحلته مستمرة ولكن مع الآخر (الفتية) و(النوق)، فالآخر يمثل له الحيوية والشباب والقوة والأصالة والاستعداد لتحمل عبء الارتحال، ولعل في ذلك إشارة مبطنة إلى إحساسه بالعجز وكبر سنه، فحضور الناقة يمثل القوة والمنعة والصلابة

في عالم هش متكسر متفتت، إنها رمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميزه التغير والتلاشي في الزمن، فهي تبلغه مأربه، وتستجيب بتعاطف لحثه، وتتحمل المشقات من أجله، فتظل أبداً رفيق رحلته وبحثه، هي الذات الأخرى: ذات البقاء والديمومة التي تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت[180] فوجود الناقة قهر لكبرياء الصحراء وجبروتها واستعادة سيادة عالم الإنسان عليها، لذا اختارها سريعة ليسابق الموت ويصل إلى خلاصه وخلاص الناقة[181]. ويؤكد الشاعر على البعد الجمالي للناقة وكأنه يحاول إيجاد الجمال وسط القحل والجفاف باختياره النوق (الشمردلات) التي تخترق عالم الصحراء بصدورها فتفرض سيادتها عليه فيظهر أثر الرحيل والسفر على أجسادها فتبدو كالأهلة، إنها فاعلية الزمن وأثره يخطه على الأشياء وعلى الأجساد التي ترسم طريقها بمعاناة وألم. إن اختراق الصحراء - الموت - المتاهة، يمثل اختراق الوعي الشعري بجماليته لعالم الموت.

ويبرز منظر آخر من مناظر الصحراء في رحلة الشاعر وهو منظر (السراب) إذ يحتشد شعره به في صور تنبض بالحياة فكأنها ريشة رسام خطت كل ما وقع عليه بصره ورأته عينه وقدرة فائقة على مزج الألوان واختيار الأوضاع[182]. فتعددت لوحات السراب وفق مستويات رؤية الشاعر وتجربته وتلونت بين ثياب رقيقة شفافة تحيط بالصحراء وبين غدران خادعة وحرير يلف الجبال والمرتفعات[183]، يقول[184]:

ومَهْمَهٍ دوِّيَّةٍ مِشْكالِ	تقمَّسَتْ أعلامُها في الآلِ
كأنما اعتَمَّتْ ذرى الأجبالِ	بالقَزِّ والابريسمِ الهَلْهالِ
قطعتها بفتيةٍ أزْوالِ	على مهارى رجف الإبغالِ

هنا يمضي الشاعر في عالم الصحراء الواسع مخترقاً ظلمته ومواجهاً الموت الذي ينتظره فيه، فالسراب يحيط بكل موجودات الصحراء أعلاماً وجبالاً في الانخفاض والارتفاع فيجعلها تخلو من أية علامة توصله لغايته، ووجود العلامة في العالم الصحراوي يعد ضرورياً لأنها تدل على المعرفة، ولكن الصحراء لا تسمح بذلك لأنها هي ذاتها علامة كلية على المجهولية والغموض تحاصر الإنسان وتستنفد منه ممكنات وجوده ومقاومته[185] فكل شيء ليس مهماً قابلاً للكشف يحيطه الغموض إلا أنه غموض لا يمنع الشاعر من استكمال رحلته فهو سراب مهلهل ضعيف لذا يختار فتية ونوق يمتلكون صفات الشجاعة والصلابة لكسر جبروت الصحراء وتحطيم سطوتها.

وقد ترد صورة السراب دالة على الغزارة والاتساع والاضطراب فكأنها موج الفرات[186].

دَوِيَّةٌ ودُجَى الليلِ كأنهما ... يَمٌّ تراطنَ في حافاتِه الرُّومُ

يُجلى بها الليلُ عنا في مُلمعةٍ ... مثلِ الأديمِ لها من هَبْوةٍ نِيمُ

كأننا والقنانَ القُودَ يحملُنا ... موجُ الفراتِ إذا التجَّ الديامِيمُ

والآلُ مُنفهقٌ عن كُلِّ طامسةٍ ... قرواءَ طائقُها بالآلِ مَحزُومُ

كأنهنَّ ذُرا هَدْيٍ مُجوَّبةٍ ... عنها الجِلالُ إذا ابيضَّ الأياديمُ

تتضح الرؤية من خلال الصور اللامتجانسة التي يعقدها الشاعر بين الأشياء فتظهر الصحراء الممتدة وكأنها كون لا نهائي اتساعاً وعمقاً يغلفها لون العتمة (دجا الليل) في حضور هائل السعة لليل ترافقه أصوات مشكلة صورة حلمية للصحراء تجعلها تبدو كـ (اليم) الذي إذا عكس قرء (مي)، هي إحساس بالفقد لعنصر الحياة الماء، وحضور صورة البحر تمنح الصحراء غموضاً وعمقاً وامتداداً وخطورة.

فهو يرى العالم كبيراً، ولكنه في داخله عميق كالبحر[187]، تغلفه الوحشة واللاسكونية والارتياب الذي توحي به صورة (الروم)، ومع انجلاء الليل دليل استمرارية الرحلة يأتي الصبح كاشفاً عن أرض سرابية يلفها الغبار والضباب وكأنه يخرج من حلم مضطرب إلى حلم وهمي يعبر في ذلك عن رؤيته الضبابية للوجود والتي توحي له بالحركة المستمرة، فصورته على الجبال التي تحمله لكثرة تنقله في الصحراء كـ (موج الفرات) في الاندفاع والجريان والاستمرارية والعطاء، يتلاعب بهم السراب فيحيط بالجبال العالية كأنه حزام يلفها مجسداً بذلك احتواء المكان وامتلاكه والسيطرة عليه، إلا أن هذه الجبال تحاول افتداء الآخر لتحقق خلاصه وتحرره فتمنح نفسها للبيت الحرام وكأنها إبل إذا اقترب الموت (ابيض الأياديم) منه، فنجاة الشاعر مقرونة بافتداء الآخر له.

وترد صور المياه الآجنة في تشكيلات تعبر عن مأساوية الوجود الذي يواجهه العالم الإنساني ويحاول قهره وتخطيه، فيقول[188]:

وماءٍ كماءِ السُّخْدِ ليس لجوفه سَواءَ الحمامِ الوُرْقِ عَهْدٌ بحاضرِ
صَرًى آجنٍ يزوي له المرءُ وجهَهُ ولو ذاقهُ الظَّمآن في شهرِ ناجرِ
وردتُ وأغباشُ السَّوادِ كأنَّها سماديرُ غشْيٍ في العيونِ النَّواظرِ
بركبٍ سَرَوْا حتى كأنَّ اضطرابَهُم على شُعَبِ الميسِ اضطرابُ الغدائرِ

لا يكتفي الشاعر بتقديم صورة قبيحة ومنفرة للحياة في صورة الماء الراكد الكدر، المقزز المنظر والطعم، القديم العهد وكأنه يرجع إلى مرحلة تسبق الوجود البشري، بل نجده يبحث في العوالم المجهولة الكائنة في ما قبل الولادة ليتمكن من فهم العالم ومعرفة سبب عذابه وشروره[189] لذا نراه يرحل بعيداً باحثاً عن سر الوجود في مجاهيل الصحراء الواسعة فتتجسد أمامه ثنائيات الوجود، الموت الذي منح

الحياة في صورة (ماء السخد) (ماء الولادة) الأصفر الذي تتجاوز رؤيته اللونية البعد البصري بما يوحيه من شعوره بالمرض وقدوم الموت، وتبرز الحياة في صورة (الحمام الورق) التي تشيع في المكان أجواء الأمل معبرة في ذلك عن حلم الشاعر ورؤيته لعالم ينبض بالحياة والخصب والسلام، فهو ماء راكد ساكن يبعث على الشعور بالموت في فصل أشد ما يكون فيه المرء حاجة إلى الماء (الصيف) لاسيما المرتحل الذي لا يسعى فقط وراء الماء بل وراء الحقيقة من خلال السفر المضني المليء بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل. وتتجسد رؤية الشاعر للزمن في انتقالاته وتغيراته التي تترك وراءها حياة لتستقبل أخرى في كلمة (أغباش) التي جمعت بين اللونين الأسود والأبيض فعبرت عن إقبال النهار وأدبار الليل في منطقة وسط بينهما، فالظلمة التي يخالطها بياض الفجر تشير إلى مرحلة انتقالية في حياة الشاعر ورحلته وتعبر عن رؤية استشرافية لمستقبل يطمح أن يكون مشرقاً مضيئاً مع قدوم فجر يوم جديد، لقد مسرح الشاعر الصحراء من خلال توقع الحدث، والبحث عنه، فهو يقف على عتبة كل ما هو على وشك الظهور، لقد مسرح العالم على طريقته، فهو يأتي في لحظة البدء، عندما يكون المسرح على أهبة أن يقدم العرض[190] واستباقه الحدث يحوله إلى شاعر حالم يمنح الأشياء وجودها فهو لا يتخيلها فارغة فيصف ما يتخيله قبل أن يتحدث عما يعرفه ويحلم به قبل أن يتحدث عما هو على يقين منه[191]. لقد امتلك هذا الشاعر «شاعرية ميتافيزيقية نادرة قادرة على بث إحدى أعمق تجارب الحوار بين الوعي والكينونة، لقد أعاد إنتاج لغة الجاهلية على مستوى حضارة الوعي في مواجهة عبء المجهول. كان باحثاً عن الشعري عبر مسرحة الارتحال اللانهائي نحو أعماق الصحاري. كانت لديه دعوة معرفية مطلقة لاستيعاب رموز العالم من خلال المنظر الصحراوي ومعطياته المباشرة والخفية، فقد مسرح هذه المعطيات من رمال

وكثبان وسرابات وعزيف جن ولهيب وحيوان وإنسان. جعلها تستنفر في تفاصيلها رموز العالم المعروف منها والمجهول. تتلاحم وتتصارع عبر تمسرحات الألفاظ والأنساق اللغوية التي أعادت اللحمة إلى القول والقائل بحيث صار للمجهول جسد يناظر جسد الشاعر، يدخل معه في عراك الشبق الوجودي وأسراره البدئية، صارت اللغة قصيد ذي الرمة»[192]. يقول[193]:

وماءٍ هتكتُ الدِّمنَ عنه ولم تَرِدْ رَوايا الفِراخِ والذِّئابُ اللُّغاوِسُ
خفيٍّ الجَبا لا يهتدي لقِلاتِه من القوم إلا الهِبرزيِّ المغامِسُ

يبحث الشاعر عن جوهر الأشياء ويغوص في الأعماق ليصل إلى أصلها وحقيقتها، إنها الرغبة في الاكتشاف والبحث عن المجهول بالرجوع إلى ماضي الأشياء، فالماء قديم أزلي قد تركته الحياة الحيوانية وانحسرت وتلاشت مخلفة البعر والدمن دلالة عليها، فهو كريه الرائحة والمنظر، بعيد مخفي عن الأنظار في الأعالي يصعب العثور عليه إلا من كان جريئاً جسوراً لا يهاب شيئاً بل يمضي في حياته مخاطراً للوصول إلى مبتغاه، فالشاعر يعطي وصفاً لذاته التي تقتحم المجهول ولا تأبه للصعاب وتبحث في العمق عن جواهر الأشياء لذا فهو يصله قبل طير (القطا) بل يكون مبكراً في الوصول إليه والاستدلال عليه والاهتداء إليه في وسط صحراء مهولة شاسعة لا يعرف مسالكها، فلا الظلام يضلله للوصول إلى هذا الماء ولا الغبار والقتام، فهذا دليل خبرته بالصحراء ورؤيته الثاقبة التي تستشعر الأشياء عن بعد ، فهو أسرع من القطا التي تطلب الماء من مسيرة عشرين ليلة[194] ، لتروي فراخها فتتضاعف حاجتها للماء، فالشاعر يوظف الجانب النفسي ليؤكد على عمق الإحساس الأمومي، ويعطي صورة مضادة لتلك متمثلة في (الذئاب) الشرهة وكأنه يقدم لنا ثنائية

الخير والشر التي تترافق دائماً في الحياة فكلاهما يسعى للماء لتستمر حياته، بل يمثلان في جانب آخر الجمال والقبح انه صراع المتضادات الذي يشكل وحدة الوجود في رؤية الشاعر ويقول[195]:

وماءٍ صَرى عافي الثنايا كأنّه ... من الأجن أبوالُ المخاضِ الضّواربِ
إذا الجافرُ التالي تناسين وصلهُ ... وعارضن أنفاس الرياح الجنائبِ
كم، شرك الأقطار بيني وبينهُ ... مَراريُّ مَخشيٌّ به الموت ناضبِ
حَشوتُ القِلاص الليلَ حتى وَرَدنهُ ... بنا قبل أنْ تخفى صغار الكواكبِ

تتضح السكونية في ركود الماء الذي مضى عليه زمن طويل، فهو متعفن مخفي غامض بعيد عن الأنظار تفصله مسافات شاسعة عنه بل الموت بينه وبين هذا الماء، فهو واع لعدمه ، وللعدم المطلق، عدم كل شيء، في الهرب الجنوني للزمن[196]، إنها صورة القبح التي يواجه بها الشاعر الوجود المأساوي ليسيطر عليه ويتمكن منه.

وترد صورة الاستقاء بالدلاء من الآبار في قصة يرويها الشاعر عنه وعن غلامه تعكس رؤيته عن سر الوجود اللامتناهي والنشأة الأولى للحياة، فيقول[197]:

وماءٍ قديمِ العَهدِ بالناسِ آجنٍ ... كأن الدُّبى ماءَ الغَضى فيه يبصقُ
وردتُ اعتسافاً والثريّا كأنّها ... على قمة الرأس ابنُ ماءٍ مُحلّقُ
يَدُفُّ على آثارها دَبَرانُها ... فلا هو مسبوقٌ ولا هو يَلحَقُ
بعشرين من صُغرى النُّجوم كأنها ... وإياه في الخَضراء لو كان يَنطقُ
قِلاصٌ حداها راكبٌ مُتعمِّمٌ ... هجائنُ قد كادت عليه تفرّقُ
قُرانى وأشتاتاً أجَدَّ يَسوقُها ... إلى الماء من جوزِ التّنوفة مُطلقُ
وقد هتك الصبح الجلي كِفاءه ... ولكنه جون السَّراة مُرَوّقُ

فأدلى غُلامي دَلْوهُ يبتغي بها شِفاء الصَّدى والليلُ أدهم أبلقُ
فجاءت بنَسجِ العنكبوتِ كأنهُ على عَصَويها سابريٌّ مُشتبرقُ
فقلت له: عدْ فالتمس فَضل مائها نجوب إليها الليل، والقعرُ أخوقُ
فجاءت بمدٍّ نِصفُهُ الدِّمنُ، آجنٍ كماء السُّلى في صِغوها يَترقرقُ

يظهر الماء في هذا المكان عبر الظلمة، راكداً، أسود، أخضر، كأنما صغار الجراد قد بصقت فيه، عودة إلى بداية الوجود، فلا يعرف له نبع أو مصدر، بل كان هنا منذ زمن بعيد ومازال هنا، تحيطه الأحجار من جميع جوانبه فلا يظهر منه إلا سطحه الساكن، فورده دون أن يعلم إلى أين يتجه لأنه لا يعرف أين هو[198] إحساس بالضياع والبحث عن موطن آمن، يسير في ظلمة الوجود وحرارته، إنه فصل الصيف الذي يحمل معه الجفاف، فنجم الثريا الذي يتألق في السماء منفرداً بعظمته يشارك الشاعر ترحاله فكلاهما في سباق مع القدر والحياة، فهو يحلق فوق رأسه مثل طائر ألف الماء فحلق فوقه، إنها العودة إلى الماضي البعيد وتذكر صراع النجوم فلن يلحق الدبران الثريا ولن يسبقها... هي رؤية اللا جدوى.. وعدم الوصول إلى مبتغاه، إنها عبثية البحث ولا جدواه، وهي رؤى الشاعر التي تربط بين خيوط متباعدة لتشكل صورة واحدة تضم في كيانها الكون كله.

إن هذا الماء أصبح أسيراً لعالم الأحجار الخانق لذا تغيرت طبيعته فقد أسره البئر واحتفظ بسر وجوده، أصبح ماءً مجهولاً تتلامع على سطحه النجوم المقترنة والمتفرقة التي تسعى حثيثاً لتصل إلى مبتغاها والتي تدل على وجود قوى مظلمة مستقرة في قاع هذا البئر، بل حياة كامنة مهولة ترتبط بالعالم السفلي، إنه الشعور بالخوف الإنساني - الكوني من القوى الغامضة المجهولة التي تتحكم بمصيره وحياته، فالبئر في أعماقه يحمل أسراراً وأحلاماً لانهائية،

وأشياء لا تنسى ففيه يتكشف الماضي والحاضر والمستقبل، إنه يختزل الزمن في أعماقه[199].

ويحاول الشاعر أن يخرج من هذه الأعماق إلى الأعالي ليبدأ من جديد، وهنالك فسحة من ضوء ضئيل تشق طريقها وسط ظلمة السماء التي تغطي كل شيء بسوادها، إنه حلم الألفة، لذا يسعى لاختراق البئر واختراق سره المطلق المحروس بعناية من خلال نسيج العنكبوت الذي يشير إلى حلم البيت والمصير، فالدلو الهوائي يحاول اختراق الأرضي ليصبح مألوفاً فيحمل معه خيوطاً من نسيج العنكبوت الرقيقة ونسجت على خشبتيه المصير الإنساني الواهي والواهن الضعيف أمام سطوة القدر، إلا انه «لا يقوى على طمس الأثر الذي سينهض يوماً من جديد»[200] وهو لم ييأس بل يصر على اكتشاف أعماقه اللامتناهية مع علمه إنه لن يصل إلى قعره، فالشاعر الحالم يحفر ويبحث حتى يجعل أعماقه نابضة بالحيوية، ولكن حلمه لن يتوقف عند هذا الحد بل يستمر[201]. فالدلاء خرجت تحمل له علامات تدل على زمان متناه في القدم، بل ربما تحمل تاريخ الإنسانية في بدائيتها[202]، ففيه وفي أعماقه توجد بقايا حيوانات (الدمن) (البعر)، بل حمل معه ماء الولادة (ماء السلى) متحركاً في جوانب الدلو، حركة الحياة، إنها أسطورة الخلق والتكوين وظهور النشأة الأولى من لجة الظلمة الأزلية في الأعماق على المياه الأولى (الغمر) حيث الظلام والليل والخواء والماء (الرحم المائي المظلم) الذي نشأ عنه الكون، فمن هنا البداية، وهنا النهاية، وبينهما تكون رحلة الحياة التي تنتهي بذهاب الروح أو خروجها متوجهة صوب ذلك العالم[203]. إنها رؤية المصير واكتشاف للنفس الإنسانية والبحث عن مأوى أرواحنا، إنه حلم المستقبل الذي يحمل الحياة وهي ماتزال بداخل بذرتها.

وترد صور الجن في لوحات الصحراء لتعبر عن رؤية ميتافيزيقية من خلال محاورة اللامرئي لتحقيق المرئي، فيقول[204]:

وغبراء يقتات الأحاديث ركبها ... وتشفي ذوات الضِّغن من طائف الـجـهـل
تَرى قُورها يَغرقن في الآل مَرةً ... وآونةً يخرُجنَ من غامرٍ ضَحلِ
ورملٍ غزيف الجنّ في عقداته

يختار الشاعر الرحيل بعيداً في صحراء غامضة ذات فضاء واسع يضيع فيها كل شيء ويتلاشى (الصوت) و(الكلام) و(الحنين) و(الأحلام) و(الآمال)، إنه السير إلى المجهول في وهم الوجود الذي يحيطه السراب فتبدو الأشياء معه متحركة غير ثابتة، فهو يرفع ويخفض ويظهر ويخفي، إنها رحلة عجائب، بل هو وجود غير حقيقي وهمي يواجه فيه الإنسان خطره، إنه عالم من الأصوات المستحيلة، فالشاعر يصور الرمال تصدر عنها أصوات حتى وهي ساكنة، فهو يصغي للرمل، ويصغي لكل شيء في الطبيعة عاجزاً عن الكلام[205]، إنه يصغي لدواخله ويعبر عن ذاته الصامتة، فهو يعلمنا كيف نصغي لعالم غامض عميق في صمته الكوني يسكن قلب الإنسان الذي يعاني مأساته، فيتأمله طويلاً بسبب ما ينبعث عنه من أصوات، عالم يقوم وجوده كله على وجود الأصوات، فالصوت على الرغم من هشاشته وسرعة زواله يستطيع أن يكون دلالة على أعمق الوقائع بل ربما يمهد لكارثة، إنه صفة اليقين لواقع يوحد الإنسان مع العالم[206]. فالشاعر يصغي لكائنات لا مرئية (الجن) ويألف أصواتها، إنه يصمت أمام حركة الوجود ليصغي لهمسات الكون ويمنح العالم ألفة أكبر[207]، فقبل أن نتكلم يجب أن نصغي، إنه الهمس الذي يترافق مع الصخب في جدلية الحياة التي تتجاوز المرئي والمسموع لتحقق وحدتها في عظمة الوجود.

ويمنح الشاعر الأشياء حركة حتى الليل الصامت ليبث الحياة في كل شيء، يقول(208):

بين الرجا والرَّجا من جَيبِ واصيةٍ   يَهماء خابِطُها بالخوف مَعكومُ

للجنِّ بالليلِ في أرجائها زَجلٌ   كما تناوح يوم الريح عَيشومُ

هَنّا وهَنّا ومن هَنّا لَهُنَّ بها   ذات الشَّمائل والإيمان هَينومُ

يلج الشاعر مكاناً غائماً مبهماً وصحراء شاسعة لامتناهية عكست إحساسه الداخلي بالاتساع واللاتناهي، وهي مضللة لا يهتدى فيها لاختفاء العلامات الدالة على مسالكها، فهي مجهولة، والسائر فيها لابد أن يكون متيقظاً إزاء أخطارها لئلا تهلكه فيؤثر الصمت ليصغي لحسيسها وحركتها إصغاء ألفة لعزيف الليل لا إصغاء خوف وتردد من الترحال الليلي كما عبر عن ذلك بعض الباحثين(209)، إنه بحث عن اللاجدوى وسط كون غائم كل ما فيه زماناً ومكاناً، إنه يصغي لصحراء ذاته الحائرة في لجة أفكاره بحثاً عن يقين، وجسد ذلك في الألفاظ والحروف المكررة التي تقوم بدور فاعل في تأكيد وتكثيف أفكاره، فيعكس حالة الانفعال العاطفي القصوى وشدة التوتر في الانفعال المكبوت الذي يتشعب ويصبح من العسير التعبير عنه بكلمات مختصرة(210).

وتتعدد صور الحرباء التي يرسمها الشاعر في لوحاته الصحراوية بريشة رسام بارع إذ ان «أشد ما يلفت نظره منه شيئان: تلونه، ووقوفه في الشمس بلا حراك، فهو يتلون مع الشمس وتتغير ألوانه فتارة يبيض وتارة يخضر، وقد مدّ كفيه في هجيرها فوق أعواد النبات الجاف»(211)، فيتابع الشمس أينما حلت فكأنها إلهه المقدس الذي يمنحه الحياة فيتبعها، فترد بصورة المذنب الذي ارتكب فاجرة يعاقب عليها، يقول(212):

إذا جعل الحرباءُ يبيضُّ لونَهُ ويخضرُّ من لفح الهَجيرِ غباغبُهْ
ويشبحُ بالكفين شَبحاً كأنه أخو فجرةٍ عالي به الجِذعَ صالبُهْ

تشيع صورة الحرباء المذنب الذي ارتكب إثماً عظيماً يحاول التكفير عنه أو يعاقب عليه بالصلب، ويبرز عنصر اللون متجاوزاً دلالته الخاصة وممتزجاً بالسياق النصي وفقاً لرؤية الشاعر الذي تبرز براعته في استخدام اللونين الأبيض والأخضر في تصوير شكل الحرباء وتعكس حركة الزمن وتغيراته، فبياضه نتيجة افتقاده للشمس التي تمثل له الحياة، واخضراره تأكيد وجوده وإحساسه بالدفء والأمان، واستقراره في الأماكن العالية معتزلاً الكون مفضلاً حريته ومتأملاً ومتعبداً، باحثاً عن خلاصه وبقائه في تلونه واختفائه، ويقول[213]:

كم دونَ ميةَ من خَرق ومن علمٍ كأنّه لامعٌ عريانُ مسلوبُ
ومن مُلمعة غبراءَ مظلمة تُرابُها بالشعاف الغُبر معصوبُ
كأن حرباءها في كل هاجرة ذو شيبة من رجال الهند مصلوب

يتجسد الشعور بالاضطهاد والسلب والتقييد بل ربما الإحساس بالاستعباد وافتقاد الحرية في العبارات (مسلوب، معصوب، مصلوب)، فالوصول إلى (مية) الأمل المنشود في الخلاص تفصله عنها أهوال، فهذه ((الأماكن المعروضة كأماكن نائية، والمشحونة دلالياً بألم الشاعر، والمعروفة مسبقاً من الجميع، تبدأ مساراً جديداً، إنها تتحول إلى عملاء لمأساة شخصية.. إلى شكل فريد لقوى خفية مخبأة في الصحراء.. إلى آلهة معادية لمجمع آلهة ديانة العشاق))[214]، فالصحراء تلف الإنسان بالظلمة والوهم والسرابية بل تنتزع عنه ثوبه الذي يمثل حياته فوجوده (عريان) وسط صحراء مجهولة غائمة وغير واضحة يشير إلى هلاكه وفنائه واستلابه لحياته فهو عرضة للموت، لذا يبرز الحرباء مفتدياً الوجود البشري في اشتداد

أزمته وإحساسه بالقهر والظلم، ولعل هذا ما دفع الشاعر لجعل صورة الحرباء مذكرة على الرغم من أن القواميس أجمعت على أنها مؤنثة[215]، فكأنه هندي أشيب، واللون الأبيض في الشيب «يجسد الشيخوخة وإعلان أفول الحياة وزوالها مع ما يحمله اللون من تشبع بالحالة النفسية المسكون بها الشاعر»[216]، لقد حمل الشاعر اللون معنى نفسياً عميقاً، إذ عبر عن إحساسه بالزمن من خلال استحضار صورة الشيب واللون الأبيض الذي دلّ على الشيخوخة والكهولة والقضاء والفناء والتناهي[216]، إنه شعور وجودي بأفوله واقتراب نهايته، لقد جاء الحرباء هنا معبراً عن الخلاص الوجودي بافتدائه البشر بصلبه، فالمسيح صلب افتداء للبشرية من أجل خطيئتها الأولى[217]. إحساس بالذنب ورغبة في التكفير وطلب المغفرة، يقول[218]:

كأنَّ يَدَيْ حِربائها مُتَشمِّساً يدا مجرمٍ يَستغفرُ اللهَ تائِبِ

فهو في استقباله الشمس يبحث عن خلاصه ومغفرته، ولعل تشبثه بالشمس دليل على رغبته الملحة في التطهير[219]، فكأن حرها هو من يغسل ذنوبه وخطاياه، يقول[220]:

يظل بها الحرباءُ للشمسِ مائلاً على الجِذلِ إلا أنَّه لا يُبرِّدُ

إذا حوَّلَ الظِّلُّ العشيُّ رأيته حنيفاً وفي قرن الضُّحى يتنصَّلُ

غدا الملهب الأعلى وراح كأنه من الضح واستقباله الشمس أخضر

فالشاعر يلجأ الشاعر (الرائي) إلى مكان منفصم، إلى الصحراء، ليعيش تجربة الرؤية في فضاءاتها، وعبر مسافاتها اللامحدودة والمجهولة، فهي الحرية وهي الموت والفناء، ورحلة الشاعر عبر الصحراء هي الـ (نعم) التي يقولها في وجه الـ (لا) لا

الوجود الموحش والمجهول، لا التحدي للذات والصحراء، إنها رؤية اللا جدوى وعبثية الفعل أمام سطوة القدر، ومحاولة الكشف عن سر الحياة في الأعماق والبحث عن موطن الولادة لبعث الحياة من جديد رغم اقفرار الوجود وجذبه.

المبحث الثالث
رؤية الحيوان

يتجلى الحيوان في التجربة الرؤيوية للشاعر لا بوصفه الظاهري المرئي بل بكونه إشارات ورموز تكشف عن اللامرئي من الوجود واستبطان أسراره في حركته الجدلية المستمرة من الخفي الواضح، ومن الواضح الخفي (الظاهر - الباطن/ الباطن الظاهر) للوصول إلى الحقيقة الكامنة في ذلك الغيب - الباطن اللامتناهي، لقد أدى هذا الحيوان دوراً مهماً في الكشف عن رؤية الشاعر للحياة وما تنطوي عليه من صراع ضد الموت، وجسد بها إحساسه الحاد بظاهرة الفناء التي تنخر في كيان الوجود[221]، ولعل الموت هو أكبر ظاهرة تقلق الإنسان منذ أن وُجد على الأرض، إذ به تتأكد للإنسان محدودية حياته إذ إن الوجود البشري محدود ومتناه[222]، وهو الأمر الذي يشترك فيه بني البشر بل حيوات الطبيعة جميعها إذ هو نصيب كل حي، فالزمن لا يعود إلى الوراء أبداً. لقد أخرج الشاعر الحيوان من صورته الماضية وأضفى عليه صورة جديدة في وصفه وإقامة العلاقة بينه وبين الشاعر، وبينه وبين الآخر (الحيوان) وبينه وبين ذاته، لقد اخترق الشاعر في حديثه عنه مجهول اللغة ليرينا ما لا نراه، ليتأمل ويكتشف ويستبصر[223].

ولقد وقف الإنسان من الحيوان - منذ أقدم العصور - مواقف غريبة، فتارة يستأنسها، وفي أحيان كثيرة يفتك بها للتغذي، وتارة

أخرى ينميها ويحفظها ليستعملها في نقله ورحلته[224]، وتنقسم الحيوانات التي أوردها في شعره إلى حيوانات أليفة (الفرس، الناقة، الكلاب) وحيوانات برية (الحمار الوحشي، الثور الوحشي، البقر الوحشي، الظباء، الذئب، الضبع، الثعلب) والطيور على اختلافها (النعام، القطا، الحمام النسر، العقاب، الصقر، الحبارى، الغراب، البوم) والزواحف (الحية، الحرباء، الضب) والبرمائيات (الضفادع) والحشرات (الذباب، الدبا، النمل) والحيتان والعنكبوت. وعلى الرغم من أن حديث الشاعر عن هذه الأنواع من الحيوان لا يقف في مستوى واحد من حيث الاهتمام بها والإلحاح عليها، إلا أن الناظر في ديوانه يحس إحساساً عميقاً بأنه لم يكد يترك شيئاً رآه دون أن يقف عنده ليصفه في دقة تؤكد مدى خبرته الواسعة بحياة الصحراء، وعمق رؤيته للوجود بكل ما فيه، وذكائه في التقاط هذه الصور بكل تعابيرها الداخلية والخارجية[225] وكأنه أراد أن يكشف عن اللامرئي في حياة هذه الصحراء (الغابة الرملية) التي تقوم «على الصراع بين القوي والضعيف، واللقاء بين الحياة والموت، والمواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان، وعوامل الفناء متمثلة في عناصر الطبيعة وأطماع الإنسان والحيوان. فالحر والقر والريح والظمأ والكلال والضلال تطارد الأحياء في كل مكان، والأحياء أنفسهم يطارد بعضهم بعضاً ويأكل بعضهم لحم بعض: السباع.. والظباء والمها والكلاب.. والصياد والثيران والحمر، والصقور والعقبان.. والقطا والحبارى وضعاف الطيور، والإنسان.. والإنسان!»[226].

الناقة:

تظهر الناقة بوصفها رفيقة رحلة الشاعر عبر الوجود الحزين حيث تأخذه وتعبر به إلى العالم الآخر المجهول بحثاً عن حقيقة الكون،

فهي رمز البقاء والفناء، والثبات والحركة، والمقدس والمحرم. وها هي ناقة ذي الرمة تبرز وقد منحها الشاعر صفات أسطورية، فيقول[227]:

هـيـهـاتَ خَـرقـاء إلا أن يُـقـرِّبـهـا ... ذو العَرشِ والشُّعشعاناتُ العياهيمُ

هل تُـدنـيـنَّـكَ مـن خرقـاء نـاجـيـةٌ ... وجناءُ يَنجابُ عنها الليلُ عُلكومُ

كـأنَّ أجلادَ حـاذَيـهـا وقـد لَـحِـقـتْ ... أحشاؤُها من هيـام الرَّملِ مطمومُ

كـأنـما عَـيـنُـها منـها وقد ضَـمَـرت ... وضمُّها السَّيرُ - في بعضِ الأضا - ميمُ

يَسترجِفُ الصَّدقُ لحييها إذا جَعلتْ ... أواسطُ المَيسِ تغشـاها المقاديمُ

مَـهـريـةٌ بـازلٌ سـيـرُ الـمـطيِّ بـهـا ... عشيـة الـخِمسِ بـالـمَومـاة مزمومُ

إذا قَعقَعَ القَرَبُ البَصباصُ ألحِيها ... واسترجفت هامها الهيم الشغاميمُ

يُصبِحن ينهضن في عِطفي شَمردلةٍ ... كـأنـهـا أسـفَـعُ الـخـدَّيـن مـوشـومُ

يعيش الشاعر صراعاً مع الحبيبة فتبرز صورة الناقة في خضم الأزمة حيث يقدمها في صيغة الاستفهام (هل تدنينك من خرقاء ناجية) فهو يتجاوز المستحيل للوصول إلى الحبيبة لكنه تجاوز لغوي فهو لا يقوم بالفعل حقيقة بل يتساءل وكأنه تساؤل يقيني بعدم تحقق ذلك، إنه تساؤل يائس، وهنا تحل الناقة بديلاً عن العالم الذي يحس بغربته عنه - غربة النفس - وغربة الديار والحبيبة فيزداد شعوره بالخوف من المصير، ومن الزمان، ولا سبيل إلى الخلاص من هذه الهواجس والظفر بالطمأنينة إلا بأن يعلو ظهر ناقته التي يناجيها عبر الفيافي، والتي قد يتحقق عن طريقها - نتيجة لهذا الإحباط - التكيف مع متطلبات الحياة التي رسمها لنفسه في تحقيق وجود آخر غير الوجود العادي[228]. ومن هنا يأتي وصفه للناقة بالصلابة والقوة والثبات والحيوية والاندفاع إلى الأمام والحركة السريعة فهي تستمر بالمسير ليلاً دون توقف لتبلغ غايتها وينكشف الظلام عن فجر يوم

جديد لترد الماء مع باقي الإبل وتتقدمهم، فهي قائدهم وكأنها الأعلم بمسالك الصحراء والأجرأ في اختراق العالم الطبيعي لكثرة ترحالها الواضح على جسدها الهزيل ولاسيما الظاهر على (عينها) التي جذبت انتباه الشاعر لشدة استدارتها وضمورها فشبهها بحرف (الميم) فوحد بين عين الماء وعين الناقة بما يدخلها في أسطورة خلق كونية، فهي موطن الألفة والحقيقة العميقة المستقرة في عين الأضا والمرتبطة بحرف الميم ، إنها شفرة يقرأ فيها الإنسان سراً من أسرار الوجود الذي تجليه عين الناقة[229]. وهذا الحرف جزء من اللغة، إنه إحساس عميق بوعي الكتابة، فضلاً عن دلالته الرمزية في اللغات القديمة ولاسيما السريانية إذ يعني الماء[230].

فالناقة تمثل أمل الشاعر في النجاة فخلاصه فيها ومعه ، فهي تتجاوز الواقع برؤيتها الغيبية ، فالوصول إلى الغاية المنشودة (الحبيبة) لا يكون إلا بقدر مكتوب غيبي من (ذو العرش) وبناقة قوية ماضية بصيرة لها إرادة صلبة، وهنا يقرنها الشاعر بالثور الوحشي فيمنحها أولى صفاته (الذكورة) ليؤكد قوتها وسرعتها وحيويتها وتفردها في الصحراء. يحاول الشاعر بوجود الناقة إضفاء رؤية متفائلة أمام إحساسه باليأس والعجز عن الوصول إلى مبتغاه، ويقول[231]:

رَجيـعـةُ أسـفـارٍ كـأن زِمـامَـهـا ... شجاعٌ لدى يُسرى الذراعينِ مُطرقُ

طَرحتُ لها في الأرض أسفلَ فضله ... وأعلاه في مثنى الخِشاشةِ معلقُ

ثَوى بين نسعَيها على ما تَجَشَّمتْ ... جنينٌ كدُعموصِ الفَراشةِ مُغرقُ

وقد غادرتْ في السيرِ ناقةُ صاحبي ... طلاً مَوَّتت أوصالُهُ فهو يَشهقُ

جماليةٌ حرفٌ سِنادٌ، يشلُّها ... وظيفٌ أزجُّ الخطوِ رَيانُ سَهوقُ

وكعبٌ وعُرقوبٌ كِلا مُنجميهما ... أشمُّ حديدُ الأنفِ عارٍ مُعرقُ

وفوقَهما ساقٌ كأن حَماتَها ... إذا استُعرضتْ من ظاهرِ الرِّجلِ خرنقُ

وحاذانِ مجلوزٌ على نَقَويهما بَضيعٌ كمكنوزِ الثّرى حين تُحتنقُ
إلى صهوة تحدو مَحالاً كأنّهُ صَفاً دلّصتهُ طحمةُ السَّيلِ أخلقُ
وجوفٌ كجوفِ القَصر لم ينتكتْ له بآباطه الزُّل الزُّهاليلِ مِرفَقُ
وهادٍ كجذعِ السّاجِ سامٍ يقودهُ مُعرّقُ أحناءِ الصَّبيينِ أشدقُ
ودَفواءُ حَدباءُ الذّراع يَزينُها مِلاطٌ تجافى عن رحا الزَّور أدفقُ
قطعتُ عليها غَولَ كُلِّ تنوفةٍ وقَضيتُ حاجاتي تَخُبُّ وتُعنقُ

إن أول دلالة يمنحها الشاعر للناقة هي (رجيعة أسفار) فهي معتادة على السفر والترحال بل أصبح جزءاً منها، ويصفها بالسكونية الهادئة والتيقظ الحذر فزمامها كأنه شجاع (ذكر الأفعى) فهي مقيدة به، وحرة في الوقت نفسه فأسفله مطروح على الأرض وأعلاه معلق ومشدود في أنفها فهي مقيدة وغير مقيدة لكنها ثابتة في مكانها لا تترك الشاعر لوحده بل هي مرتبطة بالحياة وولادتها (عشراء) إنها تحافظ على الحياة وتنقذها في داخلها على الرغم من أن الموت يسابقها في ترحالها الدائم ومواجهتها لعالم الصحراء الجبار، إنها تُنْشِئ الحياة وسط القبح والقذارة (ماء السلى) الذي يغرق فيه الجنين، إلا انها حياة غير مكتملة (جنينية) وهوامل بولادة حياة لا يعرف جنسها ونمطها فقد تحمل معها الشؤم والشر لارتباط الناقة بالأحداث التي تحمل الفناء والموت، والفرقة والبعاد، فهي التي تحمل الشاعر بعيداً عن الأهل والأحباب، إنها حياة مغيبة مجهولة، على العكس من ناقة صاحبه التي ألقت الحياة قبل أن تولد فهي (قد غادرت في السير طلا موتت أوصاله فهو يشهق) أصبح طريقه معروفاً لا أخطار فيه لقد ألقت ولدها في الطريق وهو ينازع الموت، الموت الذي يرصد الإنسان والحيوان وكل حياة في كل آن، بل يرصد الحياة قبل أن تولد.

ويمنح الشاعر ناقته صفات الصلابة والديمومة والثبات والقوة فهي (جمالية) تملك صفات ذكرية تعزز قوتها وتؤكدها، بل أدخلها الشاعر في جو أسطورى تسمو فيه على الواقع فهي مكتملة الخلق (وظيف أزج الخطو ريان سهوق) وعلى الرغم من سفرها الطويل لازالت محتفظة بسرعتها وخفتها وضخامتها وامتلاء ساقيها فالسفر لم يهزلها ولم يضعف خطواتها الثابتة بل حافظت على سرعتها وتباعد خطواتها في مسار حركتها المندفعة إلى أمام وكأنها تسرع باتجاه المستقبل لتدرك خباياه تاركة وراءها الماضي بما فيه، فحكرتها تأكيد لاستمرارية وجودها ووجود الشاعر المرتبط بها وتأكيد لحياتها أمام سكونية الموت فهي ثابتة وراسخة وصلبة ومتحركة في الآن ذاته وكأنه جمع لها صفات الحياة والموت/ الديمومة والتغير، وخلق حس الثبات والتماسك في تلاصق فقراتها الملساء (كأنه صفا دلصته طحمة السيل أخلق) مستخدماً صيغاً لغوية تؤكد على التراصف والتجمع والتنظيم وتدل على إحساس الشاعر بانتظام الوجود واتساقه، ويصفها بـ (جوف القصر) مؤكداً الحس الحضاري الذي يشعر به فضلاً عما تحمله دلالة القصر من تحقيق الآمان والحصانة والبقاء والديمومة، فالقصر فعل إنساني (بناء) راسخ وثابت أمام تلاشي الحياة وانكماشها في الوجود الصحراوي، إنها رؤية الشاعر وإحساسه بمقاومة العدم ومحاولة هزمه من خلال تجسيد صورة الناقة وتصويرها كنصب للصلابة والرسوخ، ويؤكد ذلك بتشبيهها بجذع الشجر (كجذع الساج) للإشارة إلى ثباتها وشموخها وامتدادها وعلوها وحياتها، لقد أضفى الشاعر على ناقته التي قطع عليها كل صحراء بعيدة قاحلة ومجهولة وقضى غايته صفات تخرجها من طور الواقعية إلى ما فوق الواقعية وكأنه يحاول الإشارة إلى ذاته، فناقته غير عادية إذاً هو من ثم شخص غير عادي بما أنها تحل معادلاً موضوعياً له، ويقول[232]:

إذا أرفضُ أطراف السِّياطِ وهُلِّلتْ جُرومُ المطايا عَذَّبتهُنَّ صَيدَحُ

لها أذنٌ حشرُوذٌ فرى أسيلةٌ وخدٌّ كمرآة الغريبةِ أسجَحُ

وعَينا أحَمَّ الرَّوقِ فَردٍ ومِشفَرٌ كسبتِ اليماني جاهلٌ حينَ تَمرَحُ

ورِجل كظل الذئب ألحَق سَدوها وظيفٌ أمرَّتهُ عَصا الساقِ أروحُ

وسَوجٌ إذا الليلُ الخُداريُّ شَقّهُ عن الركبِ مَعروفُ السماوةِ أقرَحُ

إذا قلتُ: عاجٍ أو تَغنيتُ أبرقَت بمثل الخَوافي لاقحاً او تَلَقّحُ

تراها وقد كلفتُها كل شُقةٍ لأيدي المهارى دونَها مُتمتّحُ

تَموجُ ذراعاها وتَرمي بجَوزِها حِذاراً من الإيعادِ والرأسُ مُكفَحُ

صُهابيةٌ جلسٌ كأني ورحلَها يجوبُ بنا الموماةَ جأبٌ مُكدحُ

...

كأن مطايانا بكل مفازةٍ قراقيرُ في صحراء دجلةَ تسبحُ

يمنح الشاعر ناقته (صيدح) حضورها الفعلي أمام حس الغياب الذي يطغى على التجربة الإنسانية بتأثير فاعلية الزمن التغييرية المدمرة.. فتمثل رمزاً للقوة والمنعة والصلابة في عالم هش متكسر متفتت.. ورمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميزه التغير والتلاشي في الزمن.. هي الذات الأخرى، ذات البقاء والثبات والديمومة والمنعة التي تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت[233]. لذا يمنحها صفات أسطورية فهي سريعة في سيرها تتجاوز المطي التي معها والتي تسعى حثيثة لتلحق بها ولكنها لا تبلغها لسرعتها وحركتها التي تناقض السكونية وترفضها وكأنها تسابق الأقدار لتصل لنهايتها، بل ربما كان عدوها الكثير تعبير عن رغبة الإنسان في ترك

أثر على الأرض ، وربما تعبير عن التجارب المتغيرة التي لا تثبت حول مبدأ[234] .

ويؤكد على حدة سمعها وقوة بصرها فعينها بارزة ساطعة مضيئة كعين الثور الأسود القرون، فالسواد هنا يحمل رمزية الموت والحزن و «الرمز لغة الرؤيا ، فإذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة وصار الرمز هو الوسيلة الوحيدة للرؤيا المركبة التي تصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل»[235]، إنها تحمل الموت في عينيها ، وقرنها بالثور الوحشي تأكيد لبريتها ومزيتها وتفردها وانعزالها عن الجماعة مما يجعلها عرضة للتهديد وزيادة في حذرها وتيقظها ، إنه إحساسها بالتفرد والقيادية النابع من إحساس الشاعر بذلك إذ تشكل الناقة معادلاً موضوعياً لما يشعر به الشاعر، ولا يكتفي بذلك بل يصف خدها بمرآة الغريبة المجلية التي تعكس صورة الإنسان وذاته الغريبة وتظهر حقيقته بلا زيف، فالمرآة «رمز لحياة التأمل والاتجاه للباطن في عالم خارجي غريب»[236] ، إنها تعكس دواخله الأصيلة الصافية التي يسعى ليحقق رؤيته للعالم وفقها ، ذاته التي تتجاوز كل شر وقبح في العالم لتسمو فوقه، فناقته كالظل في حضورها (فرجلها كظل الذئب) تأكيد لحركتها الخفيفة والخفية والسريعة وترسيخاً لقوتها بتشبيهها بـ (ذكر) فحركتها فعل مضاد لسكونية الوجود وهشاشته، فهي مثال للتكامل والاتساق في جسدها وحركتها ، ويؤكد ثباتها والتصاقها بالأرض بتشبيه شفتها بنعل يماني سهل أملس خفيف على ما في النعل من دلالة المشي فكل شيء فيها يوحي بالخفة والنشاط والحياة، فهي مرفوعة الرأس دائماً لجذبها بالعنان على الرغم من سرعتها ، بل هي مطيعة للشاعر يرحل عليها إلى حيث شاء ، فهي تشبه (حماراً وحشياً) معضض لكثرة أثر الرحيل على ظهرها كأثر العض على ظهر الحمار. إن الشاعر يصف كل جزء فيها وكل حركة مؤكداً الناحية الجمالية فضلاً عن إحساسه بامتلاكها والسيطرة عليها من

خلال رسم كل جزء فيها «إنه يريد السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً رصداً سحرياً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذي يريد صيده على الحجر»[237]، لقد أعطى ناقته ومطايا أصحابه دلالة العبور فتلك كالسفن الكبيرة المبحرة في الصحراء التي جعلها جية كمياه دجلة، إنها تنقلهم من عالم إلى آخر وتبحر بهم عبر المجهول لتوصلهم إلى بر الأمان الذي يبحثون عنه، إنها رؤيته المتفائلة لعبور الوجود المجهول والخطر.

وقد ترد صورة الناقة محملة بالموت والثكل وقدرها الفقد والإجهاض[238]:

ومهمهةٍ دويةٍ مِشكالِ	تقمستْ أعلامُها في الآلِ
...	
قطعتُها بفتيةٍ أزوالِ	على مهاري رجفِ الإيغالِ
يَخرجنَ من لهاليهِ الأهوالِ	خُوصاً يشبهن الوخدَ بالإرقالِ
مثلَ البرى مطويةَ الآطالِ	إلى الصدورِ وإلى المحالِ
طي برود اليمن الأسمالِ	يَطرحنَ بالمهامة الأغفالِ
كل جهيض لشق السربالِ	حيٌّ الشهيقِ ميتِ الأوصالِ
مَرت الحجاجينِ من الإعجالِ	فرجَ عنه حَلق الأقفالِ
قبلَ تقضي عدةِ السخالِ	طولُ السُّرى وجريةُ الحبالِ
ونغضانُ الرَّحلِ من مُعالِ	على قرا مُعوجةٍ شِملالِ
مِن طولِ ما نُصتْ على الكَلالِ	في كُلِّ لماعٍ بعيدِ الجالِ

تمثل الناقة الند لعالم الصحراء المهلك فهي تتحرك في فضاء واسع مفتوح وتسير مسرعة في طريق مجهول العلامات بل مغيب من

أي دليل أو علم يهتدى به، إنه طريق سرابي يقطعه الشاعر مع فتية (إشارة إلى الحيوية والشباب والنشاط) على نوق يمنحها صفة الصلابة والقوة والخفة مؤكداً على ضروب مشيتها (الوخد) و(الارقال) لتأكيده على حركية الحياة وانتقالها من مرحلة إلى أخرى وقدرته هو جسدياً ونفسياً على الانتقال من مرحلة إلى أخرى من الطفولة إلى الرجولة[239]. فحركتها وسيرها تأكيد لوجوده هو، لكنها تبقى صلبة على الرغم من هزالها وضمورها لكثرة ترحالها فطواها السفر كما تطوى البرود اليمنية، إنها ذات الشاعر الضامرة، هي مصيره أكثر مما هي مصيرها[240]، إنه الشاعر في حله وترحاله، في صبره واحتماله وركوبه المخاطر، إنه إحساس بالأصالة والقدم والماضي البعيد الذي يخفي أسراره في طيته، إنها تحمل أسرار الشاعر وأعباءه وتشكل خلاصه من الصحراء التي تحيطه من كل الجهات وتحاول إفناءه، بل تفتديه بجنينها الذي تحمله لتنجيه من الموت المحيط به وربما كان إجهاضها إنقاذ للشاعر من هذا الوليد بعد موته لئلا يأكل عظامه (أي عظام الشاعر) إذا مات، إنها رمز للفناء الأبدي الذي هو أصل في دورة الحياة المتجددة، فهي الراحلة التي تحملهم إلى العالم الثاني وهي سفينة العبور، وكأن الوجود الأبدي لن يتم إلا عن طريق الموت أو العدم[241] فتندفع به إلى الأمام متجاوزة الواقع الراهن المخيف لتنطلق إلى عالم الممكن، لقد أوصلته الناقة إلى البر الآخر، إلى (الماء) إلى (الصبح) بعد طول المسير ليلاً، إنها «الإرادة التي يجب أن تخاطر وأن تثب (تطفر) لعبور الهوة السحيقة، هوة اليأس التي تسقط فيها النفوس المترددة»[242].

ولا يكتفي الشاعر بتلك الصفات لناقته بل يمنحها صفات تؤكد صلابتها ورسوخها وثباتها، فهي (الجبل الشامخ)، وهي الرمز والتأمل والعزلة فكأنها (صومعة راهب)، وهي (الصخرة الصيخود)، وقد

تحمل دلالة الموت فهي (القبر) و(التابوت) رمز الوحدة والظلمة والعالم الآخر المجهول[243].

الحيوان الوحشي:

ويهتم الشاعر اهتماماً كبيراً بحيوان الصحراء الوحشي البري (الحمار - الثور - البقرة) في سياق تشكيل المكافئ التشبيهي للناقة - في اغلب الأحيان - لتسهم جميعاً في صياغة رؤية الشاعر للوجود (الإنساني / الحيواني) «فهي تعطي صورة عن التجربة المستمرة في الصراع ضد الموت، وما في ذلك من خوف وقلق وعناء، كما أنها في الكثير الغالب تنتهي على الأقل بسلامة الحيوان ونجاته، وكأنما هو يتدخل في قدر هذه الحيوانات (شعرياً) مادامت في قبضته طالما أنها من وسائله الفنية الواقعة تحت تصرفه، فهو يقف مع الحياة، ولكن بشكل موضوعي لا يخرج عن قانون الحياة، كما أنه يعطي الحقيقة الموضوعية حقها وهو يصمم صورة المعاناة، بشكل جيد ومفصل، لا تسلم فيه هذه الحيوانات بحال من الأحوال من نوع من الألم والمكابدة حتى وهي تنجو. والنهاية الناجية ليست سوى تعبير عن ما يستكن في وجدان الشاعر من رغبة ملحة ، تصيح في أعماقه تطلب النجاة والسلامة من الموت[244]، وتبقى هذه الحيوانات في مواجهة دائمة مع الموت الذي يترصدها في كل مكان، إن هذه اللوحات التي يقدمها الشاعر تجسد حتمية الصراع الأبدي من أجل البقاء على المستويين (الإنساني / الحيواني) لتأكيد الحياة في خضم الموت ولمواجهة فاعلية الزمن التغييرية التي لا تبقي شيئاً على حاله، وتأكيد حتمية القدر التي يخضع لها الكل (القوي) و (الضعيف) بل ربما تنقلب الموازين، فالقوي على الرغم من قوته يمكن للضعيف على ضعفه أن يقهره (تحت سلطة القدر). إنها حكمة الوجود التي يعيها الشاعر

ويرمز إليها في لوحات ناطقة بمختلف الصور والأحاسيس والتعابير الداخلية والخارجية، وتسجيل للمنظر بكل تفاصيله وعناية فائقة بخلفية كل لوحة لإبراز الجو الذي يحيط بها[245].

الحمار الوحشي:

يجسد الحمار الوحشي (الذكر) البعد الجماعي والشعور الأبوي الأسري والإحساس بالمسؤولية تجاه الذوات الأخرى (إناثه)، فهو يرعاهم ويدافع عنهم ويقودهم إلى المراعي ومواطن الحياة، ولارتباطه بجماعته نراه لا يدخل معركة ولا يواجه الصياد بل يفر من الموت لعدم تكافؤ جانبي الصراع، فالطبيعة لم تهيئه للقتال فهو ليس شرساً ولكنها زودته بالإحساس بالحذر والإسراع بالفرار من صياد يتربص به ليرمي سهامه. إنه يمثل الوداعة والأنس وهو في سربه ناعم في مرتعه لا يزعجه عنه إلا جفافه، وهو بين أتنه سيد مسيطر يجمعها ويفرقها ويهذب الناشز منها ويختار لها المورد الذي ترد ويسوقها إليه ويحدد لها لحظة الورود.. إنه كشيخ القبيلة المحنك الذي تركته التجارب فمنحته معرفة كأنها الفطرة الثانية تهديه الطريق وتجنبه المخاطر وتنجيه منها إذا صادفته، وكأن الشاعر يرسم صورة لمجتمع قبلي منظم[246].

ويقف الشاعر من هذه القصة عدة مواقف، فيصف الحيوان وهو يعيش حياته العادية وسط الصحراء وصراعه مع الطبيعة[247]، ويصفه - في أكثر الأحيان - وهو يخوض صراعه مع الإنسان (الصياد) الذي يتربص به[248].

والشاعر لا يتقيد على عادة الشعراء السابقين في إيراد القصة في معرض وصف الناقة بتشبيهها في جانب واحد في سرعتها

ونشاطها بهذا الحمار في نشاطه وعدوه السريع[249]، بل يبعد لأكثر من ذلك في وصف حاله ورحله على هذه الناقة بهذا الحمار[250]. ولعله يحاول أن يبين أنه جزء من هذا الصراع وداخله وليس خارجاً عنه، ولا ينسى الشاعر ناقته باستطراده في القصة بل يعود إليها في أكثر الأحيان.

ويصف الشاعر الحمار الذي يشبه ناقته مبيناً حياته وسط الصحراء بقوله[251]:

كأني وأصحابي، وقد قذفت بنا — هلالين إعجاز الفيافي نُحورهُا
على عانةٍ حُقب سماحيجَ عارضتْ — رياح الصَّبا حتى طَوتها حَرورهُا
مَراويد تستقري النقاعَ وينتحي — بها حيث يهوي وهو لا يستشيرُها
خميصُ الحشا مُخلولق الظهر أجمعت — له لقحاً مرباعها ونزورها
ترى كل مَلساءِ السراة كأنما — كساها قميصاً من هراة طُرورهُا
تَلوحنَ واستطلقن بالأمسِ، والهوى — إلى الماء لو تلقى إليها أمورها
وظلتْ بملقى وأحفِ جرع المعى — قياماً تفالى، مطلخماً أميرُها
بيومٍ كأيامٍ كأن عُيونها — إلى شمسه خوص الأناسي عورها
فمازال فوق الأكوم الفرد راتباً — يُراقب حتى فارقَ الأرضَ نورهُا
فراحَت لإدلاج عليها مُلاءة — صُهابية من كل نقع تُثيرها
فما أفجرت حتى أهب بسحره — عَلاجيم عينِ ابني صُباحٍ نَثيرُها

تنطلق هذه اللوحة من رؤية للزمن وإدراك لفاعليته التغييرية، فهو يشير إلى ماضي الحمار المليء بالخصب والحيوية ممثلاً بـ (الاتن الحوامل) و(بياض بطونها) الذي يعد صفة لونية ثابتة تؤكد الخصب الذي عاشته في ظل ريح الصَّبا الرقيقة التي تحولت وتغيرت

لتغير الزمن إلى ريح حارة عاتية، وهنا تتجسد أزمة الحمار وصراعه مع الطبيعة والزمن، فلا شيء يدوم، وهنا يبدأ البحث عن موطن جديد بعد أن حل الجفاف والجدب، فرغبة الحياة واستمرارها هي التي تدفع بالحمار للبحث والعيش في أزمة حس البقاء، فالحمر متعطشة للارتواء من الماء ولكنها لا تتحرك خشية (الفحل) فهي مطيعة لا تعصيه بل تنتظر قراره، وفي هذا تأكيد لقوة ذكورته وصلابته وصبره وحلمه فهو (لا يستشيرها) بل القرار له وحده ولا يغامر بإناثه، وهنا يأتي وصف الحمار تأكيداً لقوته فهو (ضامر البطن)، (أملس الظهر)، وإشارة إلى ذكورته وطاقاته الغريزية في صورة أتنه المبكرة في الحمل والقليلة الولد ولكنها جميعاً (تحمل) تأكيداً لاستمرارية الحياة والنوع، وهذه الأتن ملساء الظهر دلالة النعومة وعدم ثبات أي حمل على ظهرها، بل هي ترتدي قميصاً من وبرها والقميص إشارة إلى الحياة وامتلاكها فجسمها الطري مكسو بقميص يغطيها ويحميها.

ويقدم لنا الشاعر صورتين متضادتين: صورة الحمر الباقية على رابية سهلة لينة يعض بعضها بعضاً وقد أمنت الصيادين ولم تنتبه لغدر الحياة وقسوتها فهي تلعب وتعبث بأمان منتظرة فحلها الذي يمثل الصورة المضادة فهو ساكت في جو من الهيبة والكبر والجلال كأنه (أميرها) يخترق الزمن بإحساسه فيراقب وينتظر بيقظة وحذر فاليوم عليه كأيام، إنه إحساسه النفسي بالقلق الذي يعكسه على الشعور بطول الوقت نتيجة الانتظار، وبدأت الأتن تراقب معه غياب الشمس حتى بدت عيونها كأن فيها أعوراراً، لكنه فضل المراقبة من فوق لوحده وكأنه يرى ما لا تراه (الأتن)، إنه يعاني صراعاً مع الزمن (الشمس) التي ينتظر غروبها ليورد أتنه الماء، وكأن ضوء النهار والشمس يشكلان خطراً مهدداً له ولجماعته، في حين يمثل الليل أمانه، وفيه تحين لحظة الانطلاق والمسير لبلوغ الماء مع الفجر، في عدو سريع يشير إلى حيويتها واندفاعها وانطلاقها لمرحلة جديدة وحياة جديدة مثيرة حولها الغبار الذي بدا كأنه لباس ارتدته فهي منطلقة إلى

الخصب والأمن في تشكيل لوني جمالي (ملاءة صهابية)، لقد أيقظت هذه الحمر بعدوها كل شيء حتى الضفادع الهاجعة في الماء، لقد أيقظت بحركتها سكونية الحياة لتستمر وتبقى، إنها رؤية متفائلة للحياة وانتصار الإرادة والعزيمة وسط الموت، إنها النهاية الآمنة الراضية التي يحلم بها الشاعر في صراعه مع الوجود بكل ما فيه، لقد حققت الناقة غاية الشاعر وصحبه وعبرت بهم صحراء الوجود المجدبة بعد شهرين (هلالين) تأكيداً لشعوره العنيف بالزمن وقسوته عليه، لقد اختار (حمر حوامل) لتكون رحلته عليها، كأنه يحمل الحياة ليوصلها إلى أمانها إلى (الماء) الذي يطهرها وينقيها.

ويقدم الشاعر في لوحة أخرى صراعاً من نمط آخر تنتصر فيه إرادة القدر، فالحياة والموت كلاهما خاضع لحكم القدر وهو ما يجسده صراع الحمار الوحشي وجماعته مع الصياد وسهامه، فيقول[252]:

والعيسُ من عاسجٍ أو واسجٍ خَبَباً يُنحزن من جانبيها وهي تنسلبُ

تُصغي إذا شدها بالكور جانحةً حتى إذا ما استوى في غرزها تَثِبُ

وثبَ المُسحجِ من عاناتِ معقلةٍ كأنه مستبانُ الشك أو جَنِبُ

يحدو نحائص أشباهاً مُحملجةً وُرق السرابيل في ألوانها خَطَبُ

له عليهنَّ بالخلصاءِ مرتعةٌ فالفودجاتُ فَجنبي واحفٍ صَخَبُ

حتى إذا معمعان الصيف هبَّ له بأجةٍ نشَّ عنها الماءُ والرطبُ

وصَوَّح البقلَ نآجٌ تجيءُ به هَيفٌ يمانيةٌ في مَرِّها نَكَبُ

وأدركَ المتبقي من ثميلته ومن ثمائلها، واستُنشئَ الغَربُ

يقف الشاعر على ركيزة أساسية في تشبيه ناقته الذكية المتيقظة لعالمها الداخلي والمتجاوزة للادراك الحسي فهي (تصغي) للشاعر وتعرف خبايا نفسه، بل هي ثابتة ولاصقة بالأرض ومتحركة في

الآن ذاته، فهي (تثب) لتتجاوز واقعها وما هي عليه ولتحقق عالمها الممكن وهنا نقطة الاتصال بين الصورتين، فيقابل الشاعر بين ماضي الحيوان المفعم بالحيوية والخصب والنشاط المتمثل في التشكيل الجمالي للون الأخضر (ورق السرابيل في ألوانها خطب) وما كانت تنعم به من أمن وراحة ولكنها الحياة مثل الناقة: ثابتة، خرساء، في حركة لا تتوقف وفي تغير لا يتغير، هي مثل النهر، والزمن نفسه[253]، تجري بسرعة فائقة فتغير فصولها يعبر عن حركة الزمن فيها، فحلول الصيف يشكل خطراً على حياة الحيوان إذ يحمل معه الجفاف والحر والقحط، وهنا يصبح عالم الحمار مهدداً بالفناء ولابد من البحث عن البديل[254].

تَنصبتْ حوله يوماً تُراقبهُ	صحرٌ سَماحيجُ في أحشائها قَببُ
حتى إذا اصفرّ قرنُ الشمسِ أو كَربتْ	أمسى وقد جَدَّ في حَوبائه القَربُ
فراح منصلتاً يحدو حَلائلهُ	أدنى تَقاذُفه التقريبُ والخَببُ
يَعلو الحُزون بها طوراً ليُتعبَها	شِبه الضِرار فما يُزري بها التَّعبُ
كأنه معول يَشكو بَلابلهُ	إذا تنكب من أجوازها نكبُ
كأنه كلما أرفضتْ حَزيقتُها	بالصلبِ من نهشِهِ أكفالها كلبُ
كأنها إبلٌ ينجو بها نفرٌ	من آخرينَ أغاروا غارةً جلبُ

بدأت الحمر بالانتظار والترقب لفحلها وقد بدأ عليها أثر الجفاف والضمور وهنا يهتم بوصفها لكونها جزءاً من الحدث، والزمن في تسارع فلقد (اصفر قرن الشمس) لما في دلالة اللون الأصفر من إحساس بقرب الأجل ودنو الوقت من المغيب (الغروب) وما يثيره من شعور بالموت، إن الحمار في منطقة وسط بين الحياة والموت، فإقباله على الحياة يصطدم بخوفه من خطر المجهول الذي يحيق بآماله لذا نراه يترقب ويتفرد ويعتزل ليتأمل في هدوء مشكلات حياته ووجوده

ومصيره، وليقلب النظر والتفكير فيها بغية التماس الحل الملائم لها[255]. فنفسه تدفعه إلى أن يقرب بليلته الماء، لذا نراه يندفع مسرعاً يسوق أتنه في عدو يراوح فيه سيره بين (التقريب) و(الخبب) كأنه بين الشك واليقين، قلق، ويتعب أتنه فيصعد بها إلى أماكن مرتفعة لكنها لا تتعب ولا تضعف، ولعل هذا ما يدفعه للصياح عليها إذا مالت عنه في صوت يشبه العويل، كأنه يبكي ويشكو همومه ويبثها في هذا الصياح، لعله يخشى فرار الحياة منه فيتعقب الأتن ويحاصرها خوف فقدانها فيطاردها ويحاصرها كالإبل المحاصرة بين قومين، قوم يريدون الفرار بها للبيع، وقوم من اللصوص أغاروا عليها ليسرقوها، وهي ضائعة بين فرار ومطاردة، وبين بيع وسرقة، وكلاهما لا يعرف إلى أين سيأخذها، إنها ضائعة في اللاأمان، إنه إحساس الشاعر بالمطاردة والفرار، بفقدان الأمن والخوف من الآتي وعدم الثقة بالحاضر «فطالما كان الإنسان جزءاً من الجماعة فهو ليس في حاجة لأن يخاف وعندما يقف الفرد مستقلاً فانه يقف بمفرده في مواجهة العالم المملوء بالمخاطر والقوى المعادية ويشعر حينئذ بالعجز والقلق»[256]، فيقول[257]:

والهمُّ عينُ اثالٍ ما يُنازعهُ ... من نفسه لسواها مَورداً أربُ

فغلستْ وعمودُ الصبحِ منصدعٌ ... عنها، وسائره بالليلِ مُحتجبُ

عيناً مُطحلبةَ الارجاءِ طاميةً ... فيها الضفادعُ - والحيتانُ - تصطخبُ

يستلُّها جدولٌ كالسيف منصلتٌ ... بين الاشاءِ تسامى حوله العُسبُ

الزمن في حركته وتغيره قد دمر الخصب مما أثر على حياة الحيوان فاقتضى هذا التغير البحث عن منابع جديدة للحياة، لكن هذه المنابع قديمة في الوقت نفسه يعرفها الحمار ويعود إليها في دورة الفصول لذا بات همه الوصول إلى هذه العين (عين أثال) التي لا يريد

سواها ، ويقف القطيع حائراً بين زمنين: بين النور والظلام في صورة تشبيهية توحي بانتظار شيء قوي (عمود الصبح منصدع) وافتراق واضح لشيئين متضادين (الليل) و (النهار) حتى وصلت إلى (عين الماء) التي توحي بالسكونية (مطحلبة الارجاء) وماؤها غير صافي وبمرور زمن طويل على وجودها فهي (قديمة) تصيح فيها الضفادع والحيتان على الرغم من أن الحيتان لا تصيح، فالعين ربما مثلت عالم الموت، فالحوت يرمز للموت في أسطورة بلعه للقمر (رمز الحياة) وفي بلعه ليونس (صورة عن غياب الشمس)[258]، وما تمثله الضفدعة من رمز البعث[259]. بل أن هاجس الموت والقتل يتجسدان في صورة السيف سلاح الموت القاطع، وقد عبر الشاعر عن ذلك في صيغ لغوية تؤكد هذا الهاجس، فجدول الماء (يستل) هذه العين بسرعة ماضية وبجريان سريع يوحي بسرعة الزمن في حركته السريعة وانقضاضه على الحياة إلا أنه جدول صغير يمر بين أشجار النخيل الصغيرة التي تضفي عليه جواً من القدسية ويستظل بها. ولكن الحياة لا تمنح الأمن، فالموت يترصدها في صورة الصياد المتهيئ بسهامه للانقضاض على الحياة[260].

وبالشمائل من جِلان مُقتنصٌ   رَذْلُ الثيابِ خَفيُّ الشخص مُنزربُ

معد زرق هدت قضباً مصدرة   مُلسَ المتونِ حَداها الرّيشُ والعقبُ

ويظهر الصائد (المقتنص) بشكل خفي من دون إقحام ويختار ناحية (الشمال) جهة الموت مكاناً له ، وقد عرَّفه الشاعر بنسبته إلى قبيلته، ويشير انتماؤه إلى فئة أو قبيلة أو جماعة الى عزلته اجتماعياً ويؤكد اقتصار التكنيك السحري وفروض مهمته على مجموعة معينة دون سواها (كيني جلان) فقد توارث الصائد تقاليد ذلك الطقس أباً عن جد، فتقتصر عليه وعلى قبيلته قدرة التعرض لقوى الفريسة السحرية ولطاقات عالم الطبيعة من وراء العالم الإنساني المنظم[261]. فنسبته

إلى قبيلته تأكيد لمقدرته فضلاً عن منحه صفات سلبية توحي باحتقاره وكأنه يمارس فعلاً مدنساً يعاقب عليه، فالصيد مهنته بل هو صاحب خبرة ودراية ومجرب سابقاً (مقتنص)، لقد ورث هذه المهنة عن أجداده، إلا أن العار يلاحقه كما يبدو فقد «عدت الحضارة السامية الصائد الذي يتعرض لحيوانات الاضاحي كالثور والحمار التي لا تقتل إلا وفق طقوس التضحية مخلوقاً مكروهاً، كان يقذف بالحجارة لما حمل من إثم، وكان عليه أن يفر بحياته هارباً، أو يلقي الإثم على السكين، ولا يرفع عنه الذنب إلا أن تتشارك الجماعة في أكل لحم الضحية فيتوزع الإثم بينها»[262]، فامتهانه الصيد حوّل حياته إلى بؤس وشقاء وفقر بادٍ على ثيابه (رذل الثياب) التي تدل على زرايته وخسته وقذارته، وعلى هيئته وملامح شخصيته فهو (**خفي الشخص**) صغير الخلق يميل إلى الانكماش والصغر والهزال فلا يكاد يبين، بل حتى المكان الذي يقف فيه (زرب)، إنه «رمز للذاهل، الخاضع لرغبات داخلية، المنساق وراء عالم الظواهر، ومطاردة العارض»[263].

ويتهيأ الصياد لاقتناص فريسته بل لاقتناص الحياة الحيوانية لاستمرارية الوجود الإنساني، فيعد أدواته من سهام وأقواس التي قد تخضع لمجموعة من المعالجات السحرية، مثل تخطيطها بعلامات سحرية، أو طرقها وتثقيفها على النار لتكتسب من طاقتها، أو تريشها الذي يكسبها من طاقة الصقر السحرية القدرة على النفاذ والانقضاض والإصابة دونما إخفاق[264]. ولقد وسم هذه السهام بسمة لونية هي (زرق) لتحمل معها لون الموت «فالسيوف والأسلحة توصف بأنها زرق، وأنياب الوحش الزمني الذي يفتك بالأحياء زرق، والزرقة لون العذاب المقترن بالخاطئين في النص القرآني، إذ يحشر المجرمون زرقاً»[265]، ويربط بينه وبين اليأس والعقاب والتدمير والوجه السلبي للقمر، وفي الأسطورة الهندية «شيفا الرقبة الزرقاء» ما يقرن اللون

الأزرق بالموت، إذ استحالت رقبة (شيفا) حين تجرع كأس الموت واحتجز السائل في حلقه إلى اللون الأزرق»[266]، والسهام أداة الموت مختارة لصيد (الحمر الوحشية) ولعل السبب في ذلك أن الحمر لا تظهر إلا على شكل قطيع ولنعومتها فالسهم يصيب منها مقتلاً وينفذ فيها على العكس من الثور[267]:

كانت إذا ودقت أمثالهنَّ له ... فبعضُهن عن الآلاف مُشتعبُ

حتى إذا الوحشُ في اهضام موردها ... تغيبت رابها من خيفةٍ ريبُ

فعرضت طلقاً أعناقها فَرقاً ... ثم أطباها خَريرُ الماءِ ينسكبُ

فأقبلَ الحقبُ والاكبادُ ناشزةٌ ... فوق الشراسيف من أحشائها تَجبُ

حتى إذا زَلجتْ عن كل حنجرة ... إلى الغليل، ولم يقصعنه، نغبُ

رمى فأخطأ، والأقدارُ غالبةٌ ... فانصعنَ، والوَيل هِجيراهُ والحربُ

يقعن بالسفحِ مما قد رأين به ... وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهبُ

كأنهن خوافي أجدلٍ قرمٍ ... ولى ليسبقهُ بالأمعز الخربُ

لقد تعود الصائد على اقتناص الحياة من هذه (الحمر)، فالموت يختار إذ تدفعه رغبة البقاء لذا فهو يتأهب في حذر وعزلة وترقب ورصد متخفياً لينال مراده، و(الحمر) في أماكنها المستقرة فيها تتوجس خيفة من صياد يقترب فتنطلق مسرعة لتنجو بنفسها إلا أن صوت الماء وخريره المنسكب باستمرارية وتدفق وجريان مستمر يدعوها له فكأنه هاجس الزمن السريع الذي يمنح الحياة في لحظة خاطفة، فالموت والحياة يتلازمان في هذا الموقف، فالحلم بالارتواء لازال هاجس هذه الحمر ولكن الخوف من الصياد والفرار منه فيه خلاصها من الموت تعيش حالة خوف داخلي وخارجي، إنها في نقطة حائرة وقلق مستمر بين أن تروي عطشها أو أن تموت، فالموت

يحاصرها من العطش ومن الصياد، لذا اختارت أن تشرب القليل من الماء لكنها لا ترتوي ولا تسد ظمأها لأن سهام الصياد كانت تتربص بها، فكأنها تجسد صورة الإنسان الذي يسعى سعياً طويلاً ظناً منه أنه سيجد ما يرويه ويطفئ عطشه بعد أن أتعبه المسير وأجهده الحر ولم يدرك أن سهام الموت تتربص به.

ولكن الصياد لا ييأس بل يطلق (سهمه الأزرق) لعله يصيب، إلا أن الفشل حليفه، والخطأ مصير سهامه المقتنصة، فالأقدار هي التي تتغلب وتتحكم مهما حاول الإنسان أن يتهيأ ومهما امتلك من خبرة، لقد كان ماضي الصياد جيداً، لكن حاضره فاشل فقد أخطأ الإصابة، فلا السهام أفادت الصائد ولا بالفرار نجت الحمر بل هو القدر الذي يُسير مصير كل شيء، فنجاتها مرهون بأجلها والقدر الذي لم يحن بعد، ولعلها رؤية الشاعر المتفائلة للقدر، فهو لا يحمل الشر دائماً بل قد يكون حامياً للإنسان والحيوان من غدر الطبيعة وغدر الإنسان. وهنا يؤكد الشاعر فكرة (القدرية) فالكل يسعى ويفعل ويتحرك وتبقى الأقدار هي المتحكمة، ويبقى الصائد لندمه وهذيانه وغضبه، بينما تفر الحمر بعد نجاتها إلى حيث تبلغ مأمنها فتكاد حصى الأرض تلتهب لسرعتها، وتصل نقطة البداية إلى قرارها، فنجاة الحمر يعني نجاة الناقة ومن ثم نجاة الشاعر وهو ما يسعى لتحقيقه شعرياً وحلمياً ويأمل تحققه واقعياً «فالبعد الجماعي استخدم من أجل ترسيخ الرؤيا الفردية عن طريق كشف توحد المصير الفردي والمصير الجماعي توحداً مطلقاً»[268].

ويربط الشاعر بين صورة الحمر في فرارها ونجاتها من الموت في الصراع بين الصقر الشديد الشهوة للحم وذكر الحبارى في سباق مع الموت ومطاردة عنيفة لتأكيد البقاء، ولكن القدر يأبى إلا أن يتدخل مؤكداً سطوته ونجاة الحبارى، لتنجو الحياة فيؤكد الشاعر أن الصياد وسهامه والحيوان كلها خاضعة للقدر وليست أداة له، إنها

رؤية الشاعر المأساوية لحتمية الصراع من أجل البقاء لكنه صراع خاضع لحتمية القدر.

الثور الوحشي:

ويتجسد أسلوب المواجهة والقتال والدفاع عن النفس وعدم الخوف في صورة (الثور الوحشي) المفرد دائماً كأنه يعيش اغترابه وسط هذا الكون. لقد عرف بمزيته ومنحه الخصب والنماء للأرض، لكنه هنا في قصائد ذي الرمة يحاول تحقيق حلم العبور إلى العالم الآخر فلابد من المرور بطقس شعائري يتجسد فيه صراع الثور مع القوى المعادية (الطبيعة/ الزمن/ الصياد) ليحقق آماله ويصل مبتغاه، إنه الذات الشعرية الواعية التي تحاول المرور من العالم المحسوس (الخارجي) إلى العالم الداخلي (الداخلي) عالم الروح لتصل إلى تحقيق وحدة الوجود.

وتتجلى صورة الثور امتداداً للناقة - في أغلب الأحيان - وتأكيداً لثباتها ورسوخها وقوتها ومنعتها ومن ثم تحقيق ثبات الشاعر وأمانه ضد الهشاشة والتفتت والتغير والانفصام، ويبرز الثور المواجه لمصيره في حزن وإباء، يقول[269]:

كأني كسوتُ الرحلَ أخنس أقفرتْ ... لم الزرق إلا من ظباء وباقرِ

أحَمّ الشوى فَرداً كأن سراتَهُ ... سنا نارِ محزونٍ به الحيُّ ساهرِ

نمى بعد قيظ قاظه بسويقة ... عليه وإن لم يطعم الماء قاصرِ

إلى مُستوى الوعساء بين حميطٍ ... وبين حبال الاشيمين الحوادرِ

فظل بعيني قانصٍ كان قصهُ ... من المعتدى حتى رأى غير ذاعرِ

يرودُ الرخامى لا يرى مسراده ... ببلوقة إلا كثيرَ المحافرِ

يَلوحُ إذا أفضى ويخفى بَريقُهُ ... إذا ما أجنتهُ غيوب المشاعرِ

فلما كسا الليلُ الشخوصَ تحلبت على ظهره إحدى الليالي المواطرِ
وهاجت له من مَطلعِ الشمسِ حرجفٌ تُوجهُ أسباطَ الحقوفِ التياهرِ
وقد قابلتهُ عوكلاتٌ عوانك ركامٌ نَفينَ النبتَ غيرَ المآزرِ
فأعنقَ حتى اعتامَ أرطأة رملةٍ مُحففة بالحاجراتِ السواترِ
فبات عذوباً يَحدرُ المزنُ ماءهُ عليه كحدر اللؤلؤ المتناثرِ

تنبثق صورة الثور من رؤية القصيدة، فالناقة بدت للشاعر كالثور حين يكسوها الرحل ويظهر الثور في أرض تخلو من الإنسان لكنها تضم حياة حيوانية في صورة (الظباء والبقر) مما يؤكد استمرارية الحياة وحلول البديل فيها عن الإنسان، فالثور يعيش في عالم من الخصب ولكنه مفرد، منعزل عن الجماعة (الظباء والبقر) هانئاً بوحدته لا يجتمع معهم وهذا مما يعرضه بشكل أكبر للتهديد والخطر، ويبدو أنه يحب التفرد بتآلفه مع الحياة النباتية، فهو أسود القوائم كأنه يؤكد التصاقه بالأرض وبالموت الذي يبدأ من (الأرجل والقوائم) والاستسلام له إلا أنه يؤكد وجوده ويحقق ذاته في وضوحه فيبرز ظهره أبيض ناصعاً لامعاً نقياً كَسَنا النار مليئاً بالحياة والأمل، وعلى الرغم من ارتباط النار بالثور في طقوس الاستقاء[270]، وعدّها طلسماً سحرياً قديماً لجلب الخير لكن النار هنا ترتبط بالمرض والحزن (كسنا نار محزون به الحي ساهر) كأنها تطلب الشفاء له، فالبياض يرتبط بالحزن والمرض، فالثور ينعم بالحياة والخصب إلا أن الإحساس بالموت يحاصره فيتحول عالمه الهادئ الخصب إلى عالم جاف بعد مرور الصيف ، فتغير الزمن يشكل تهديداً بالنسبة للثور فيحول أمانه إلى رعب واستقراره إلى ضياع وتشتت فـ «الزمن فاعلية إبداع الخصب وتدمير الخصب، فاعلية التوحيد والتشتيت فاعلية الأمان والتهديد، والمكان في وجوده الفعلي ليس إلا مجلى لتجسيد فاعلية

الزمن»[271]، لذا هو يرفض الركون للسكونية والاستسلام للجفاف مؤكداً قوة إرادته، فيصعد إلى الأعالي بحثاً عن العشب والمرعى ليؤكد تعاليه علّه يجد البديل عن عالمه المجدب، ولعل اختياره لمكان مرتفع يحمل طقساً أسطورياً كرغبة في التقرب من الآلهة لتسمع توسلاته وشكواه فكأنه يمارس طقساً دعائياً لاستجلاب الخير والنماء[272]. إلا أن العالم البديل عالم هش (رملي)، ويبرز الثور قوياً صلباً لا يهاب أحداً يواجه الموت في عيون صائد (قانص) دون أن يخاف، فهو يعي حتمية موته، فالخطر يحيط به والزمن قد تغير عليه فلم يعد هناك معنى لحياته مادام الموت نهايته لكنه يأبى أن يخضع لهذا المصير فنراه دائم الحركة من دون سكون (يرود) أو استقرار، إذ يمثل «وجوداً في عالم يسوده التوتر واللا يقينية واحتمالات الحياة والموت»[273].

فيحاول الثور تأسيس عالمه (الممكن) إذ يبحث عن أصول وجذور النبات الذي يبقيه على قيد الحياة، فيحفر كثيراً وكثيراً ليصل إلى الأصل ويحقق ثباته وأمانه، إنه يعيش صراعه بين ما يرغب في تحقيقه من عالم الوجود وبين عالمه الواقعي المأساوي، فهو في حالة بين الخفاء والظهور، في نقطة بين البقاء والفناء، الموت والحياة، وها هو يدخل عالم الليل الذي يغطي كل شيء بظلامه، ويغيب الأشياء ويكون مصدر تهديد للثور، فتهاجم عالمه الريح والمطر والرمال الصعبة التي تفتقر للنبات، فالزمن يقف عائقاً أمام الثور لتحقيق رغباته واستقراره ولكنه يبقى متعلقاً بأمل فيحتمي (بأرطاة رملة) تقيه من قسوة المكان ويستجير بها ويستتر بشجيراتها وينتهي النص تاركاً الثور لمصيره لا يحميه شيء إلا جسده وقطرات المطر تنحدر على ظهره كاللؤلؤ المنثور، فبات جائعاً رافعاً رأسه كأنه يبتهل أو يدعو الله أن يخلصه، إنها نهاية تحددها حتمية أزمة الشاعر ومصيره إذ لم يعد له إلا الدعاء والابتهال.

ولعل صراع الثور الأقوى ورفضه للاستسلام والسكونية ورغبته في تحقيق حلمه بالخلاص والنجاة يتجسد في مواجهته لمصيره وتأكيد ذاته في هذا العالم في صراعه مع الصياد وكلابه، يقول(274):

أذاكَ أم نَمِشٌ بالوشمِ اكرعهُ ... مُسفعُ الخد غادٍ ناشط شببُ
تقيظَ الرملَ حتى هَزّ خلفتهُ ... تروح البرد، ما في عيشه رتبُ
رَبلاً وأرطى نفت عنه ذوائبهُ ... كواكب الحر حتى ماتت الشهبُ
أمسى بوهبينَ مُجتازاً لمرتعِهِ ... من ذي الفوارسِ يدعو أنفه الربَبُ
حتى إذا جعلته بين أظهرها ... من عُجمة الرمل اثباجٌ لها خببُ
ضَم الظلامُ على الوحشي شملتهُ ... ورائح من نشاص الدلو منسكبُ
فبات ضيفاً إلى أرطأة مرتكمٍ ... من الكثيب لها دفء ومحتجبُ
مَيلاء من معدن الصيران قاصية ... أبعارهن على أهدافها كثبُ
وحائلٌ من سفير الحول جائله ... حَولَ الجراثيم، في ألوانه شهبُ
كأنما نفض الأحمال ذاوية ... على جوانبه الفرصاد والعنبُ
كأنه بيتُ عطارٍ يُضمنه ... لطائم المسك يحويها وتنتهبُ
إذا استهلت عليه غبية أرجت ... مرابضُ العين حتى يَأرجَ الخشبُ
تجلو البوارق عن مجر مزلهقٍ ... كأنه متقبي يلمق عزبُ
والودقُ يستن عن أعلى طريقته ... حول الجمان جرى في سلكه الثقبُ
يغشى الكناس بروقيه ويهدمه ... من هائل الرمل مُنقاض ومنكثبُ
إذا أراد انكناساً فيه عَنَّ له ... دون الأرومةِ من أطنابها طنبُ

يعقد الشاعر مقارنة بين الثور الوحشي والحمار الوحشي (أذاك أم) في سياق حلولهما بصفة بديل عن الناقة التي لا يريد الشاعر أن

يدخلها في الصراع لأنه يمتلكها فدخولها يشكل تهديداً له، لذا يختار بدائل عنها من حيوانات برية لا يملكها وبعيدة عنه فيزجها في صراع خطر يتهدده الموت، والبديل يكون امتداداً للناقة فيملك صفاتها الحركية فهو (ناشط) دائم الحركة لا يعرف استقراراً يخرج من أرض إلى أرض في سفر دائم وترحال مستمر فهو مسن (شبب) قد اكتمل نضجه ومر عليه الزمن وخبر الحياة وعاش تجاربها وصراعاتها البادية في أكرعه (أداة الركض والحركة ووسيلة النجاة والحياة) المنقطة بألوان مختلطة يمتزج فيه البياض بالسواد مؤكداً تداخل إمكانية الحياة بإمكانية الموت[275]. إنها نقط موشمة مما يمنح الثور ثباته في هذا الكون وديمومته، ويظهر خده الأسود مؤكداً ذاته، فلون الوجه «منشأ إدراك الذات بما هي ذات»[276] ظهر في صورة توحي بالبهاء والشدة، فالثور يعيش حياة منعمة رغيدة لم يعان ضيقاً أو غلظاً فيها، فالصيف مثل له الأمان والاستقرار على العكس من الحمار الوحشي باحتمائه برمال الصحراء وبأغصان شجرة الارطى التي تقيه حر الصيف، ويلاحظ التلازم الثنائي بين (الثور/ مذكر) و(الشجرة/ مؤنثة) فهي تمثل له البيت والأمان والحماية والدفء صيفاً وشتاءً والستر والغطاء، لكن الحياة لا تبقى على حال فها هي تتغير من حوله ويبدأ الليل يحل عليه بعد غياب النهار، وكأن الليل سيحمل معه الشر لهذا الثور على العكس مما كان يعرف سابقاً من اقتران الثور بالليل لعلاقة الثور بالقمر، كما تقول الأساطير، فالثور يرمز للإخصاب كما كان يعتقد[277]. لذا اقترن الليل بالثور لكن رؤية ذي الرمة للثور مختلفة عن رؤية سابقيه، فثوره كان يكره الليل، ولعل فكرة الظلمة والنور لها جذورها في المعتقدات منذ القدم، فالضوء أوالنور يحملان معهما الخير والحياة والبِشر، في حين يمثل الظلام الشر والفناء والشؤم[278]. ويمنح الشاعر المكان الذي يقيم فيه الثور تسميته بـ (وُهبين) و(ذي الفوارس) تأكيداً لحضور الثور وتثبيتاً لوجوده، لكن

الظلام والمطر والرياح تحاصره ولا يجد أمامه إلا الرمال والأغصان ليحتمي بها لكنها هشة. فالشتاء عدو الثور فهو يحب الصيف على العكس من الحمار الذي يكره الصيف. وفي مواجهة الإحساس بالموت والوحدة الذي يحاصر الثور يحاول الشاعر منح المكان روحاً وحيوية فلقد كانت تسكن فيه سابقاً حيوانات (بقر الوحش) لم يبق منها إلا أبعارها التي بيضها مرور الزمن، ففاحت منها ريحٌ طيبة لما أصابها المطر تذكره بساكنيها فكأنها بيت عطار لطيب ريحها، ولعل الرائحة تمنح المكان ديمومته، لقد جسد المكان عبور الزمن عليه وحقق فاعليته فيه فلم يترك إلا الآثار.

وتشكل حركة الزمن (البرق) نذير رعب للثور فتضيئه وتبينه، فيدخل «ببياضه الباهر عالم الليل، عالم الغياب والتهديد والاستكانة والأمان في آن واحد، وهو يدخل هذا العالم في (غيب) مليء بالاحتمالات يحفه المجهول وغموض المصير»[279]. ولا يكفي بياضه بل يبدو (متقبياً) كرجل أعزب فكأنه «كائن مغترب متفرد قلق، يجسد الوحشة في ظلمة الليل وهب الريح ووقع المطر»[280] فيجري المطر على ظهره كالدر المنثور[281] موحياً بالضياع والتلاشي لذا يتشبث بكناسه ويتعلق بأمل ممكن، لقد هجره من حوله وبقي لوحده، لقد بات المكان مجرد (أطلال) يحاول اختراقه بحثاً عن أمانه واستقراره، فنراه يحفر في رمله ليحتمي به لكن جذور الأشجار تعترضه وتعترض حلمه بالاحتماء والأمان، وها هي نبأة صوت تطرأ عليه فتغير حاله[282].

وقد توجسَ ركزاً مُقفرٌ نَدس	بنبأة الصوت ما في سمعه كذبُ
فبات يَشئزهُ ثأد ويسهره	تذاؤب الريح والوسواس والهضبُ
حتى إذا ما جلا عن وجهه فلقٌ	هاديه في أخريات الليل منتصبُ

أغباش ليل تمام كان طارقه ... تطخطخُ الغيم حتى ماله جوبُ
غدا كأن به جناً تَذاءبه ... من كل أقطاره يخشى ويرتقبُ
حتى إذا مالها في الجَدرِ واتخذت ... شمس النهار شعاعاً بينه طببُ
ولاحَ أزهر مشهورٌ بنقبته ... كأنه حين يعلو عاقراً لهبُ
هاجت له جُوعٌ زُرقٌ مُخصرةٌ ... شوازبٌ لاحها التغريث والجنبُ
غُضفٌ مُهرتهُ الاشداق ضاريةٌ ... مثلُ السراحين في أعناقها العذبُ
ومطعم الصيد هَبالٌ لبغيته ... ألفى أباه بذاك الكسب يكتسبُ
مُقزعٌ أطلسُ الاطمار ليس له ... إلا الضراء وإلا صيدها نشبُ
فانصاعَ جانبه الوحشي وانكدرت ... يلحبن لا يأتلي المطلوب والطلبُ
حتى إذا دومت في الأرض أدركهُ ... كِبرٌ، ولو شاء نَجى نفسه الهربُ
خزايةً أدركتهُ عند جولته ... من جانب الحبل مخطوطاً بها غضبُ
فَكفَّ من غربه، والغضف يسمعها ... خلف السبيب من الاجهاد تنتحبُ
حتى إذا أمكنته، وهو منحرف ... أوكاد يمكنها العرقوب والذنبُ
بلت به غير طياشٍ ولا رعشٍ ... إذ جلن في معرك يُخشى به العطبُ
فَكرّ يَمشقُ طعناً في جواشنها ... كأنه الأجر في الاقبال يحتسبُ
فتارة يخض الأعناق عن عرضٍ ... وخضاً، وتُنتظم الأسحارُ والحجبُ
يُنحي لها حَدَّ مَدري يجوف به ... حالاً ويصرد حالاً لهذمٌ سلبُ
حتى إذا كن محجوزاً بنافذة ... وزاهقاً، وكلا روقيه مُختضبُ
ولى يَهدُّ انهزاماً وسطها زَعِلاً ... جَذلانَ قد أفرخت عن روعه الكربُ
كأنه كوكب في إثر عفرية ... مُسومٌ في سواد الليل منقضبُ
وَهْنٌ من واطئ ثنيي حويته ... وناشج، وعواصي الجوف تنشخبُ

يظهر الثور متوجساً خائفاً وفزعاً مترقباً تسيطر عليه الوساوس فهو ينتظر عدواً غير منظور ويتوقع الخطر والموت من كل الجهات وينتابه قلق وخوف داخلي وخارجي: المطر/ الوساوس/ الرياح المتذائبة والمنذرة بالشر، لذا بات منتظراً حلم الشروق الذي أصبح بعيداً عنه كأنه لن يأتي وليس لليله الطويل المعتم فرج ، فالليل أصبح خطره الأكبر وشروق الشمس مثل له الأمان وأعاد له الاطمئنان والسكينة، بعد أن هاله الفزع والترقب حتى غدا يجري كأن به جناً يصده ويمنعه ويورده مورد الهلاك، لقد عاد إلى مرعاه آمناً يلهو ويلعب متناسياً الخطر الذي يترصده متمثلاً في (الصياد) وكلابه، فيظهر الثور وقد اعتلى مرتفعاً أبيض ناصع كشعلة نار مضيئة، في حين تظهر الكلاب ضارية جائعة (زرق) تحمل معها الموت وتملك مقومات القوة والسرعة، في أعناقها (السيور) لتميزها عن غيرها في شراستها وضراوتها وتمكنها من الفريسة، فهي (واسعة الأشداق) لتستوعب فريستها ولا تترك لها مجالاً للنجاة فلا يمكن الفرار منها، ويظهر الصياد فقيراً جائعاً ومحروماً ليس له سلاح إلا كلابه، بل يبدو أقل شأناً فهو أغبر الثياب قديمها إشارة إلى بعده عن الصفاء والنقاء وتظهر صورته الموحشة فهو (مقزع الشعر) لافتقاده للشعر والخصوبة، وللطاقة الروحية فالخزي والعار يلاحقانه دائماً[283]، لقد امتهن الصيد فهو من سلالة الموت يعيش على موت الآخرين، إنه وصف قبيح بشع للصياد وكلابه، وكأن المعركة بينهم وبين الثور معركة بين القبح والجمال[284].

وتهاجم الكلاب الثور فهي تدور وتدوم حوله لقد أخرج الصراع من نطاق ضيق إلى فضاء مفتوح على المستوى السماوي، لكن الثور لا يهرب فقد أدرك بوعيه الشعري أن لا خلاص له في الهَرب فهناك لابد صياد آخر ينتظره، وهروبه يعني ضعفه وانهزامه واستسلامه

للخوف فتثور كرامته وكبرياءه ويدركه شعور بالخزي والغضب فيعود لمواجهة الكلاب لتحقيق نجاته، فهو محارب في طبيعة تكوينه والقوة صفة فيه وامتلاكه لسلاح فتاك هو (قرنه) الحاد الذي يطعن به الكلاب طعنة مميتة فكأنه المحارب الذي يفتدي بنفسه لينال الأجر والثواب، فيقف شامخاً بعد أن تخضبت قرناه بالدماء دليل انتصاره، إنه الموت الذي يؤكد الحياة ويحميها.

لقد بدأ الثور فرحاً مزهواً بانتصاره كأنه شهاب ثاقب رصد شيطاناً فتبعه وقضى عليه، لقد مازج الشاعر بين السماء والأرض ووازن بينهما فجعل الثور يضارع الذي يقتل الجن ، لقد منحه صفة قدسية (كوكب في أثر عفرية).

إنها رؤية صراع الحياة ورحلتها الصعبة المليئة بالقلق والمخاوف والأحلام، لقد حقق الشاعر انتصاره بـ (الثور) شعرياً على الحياة وأوجد عالمه البديل الآمن عن عالمه الواقعي المخيف.

ولعل الذي يلفت نظرنا تغير الوعي الشعري في النظرة إلى الثور، فالثور في قصيدة ذي الرمة وفي أغلب الشعر العربي لا يرمز إلى إله الخصب وكما ورد في النصوص الشعرية يتبين قلقه من المطر وميله إلى الجدب، وهذا يجعلنا نقول أن الثور في النص القديم يضارع ثور ملحمة كلكامش الذي خلقته الآلهة عشتار، ليحل الجدب في بابل فكان قتله تخلصاً من الجدب.... [285]، فالثور في أغلب النصوص يظهر قلقاً من المطر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمثل مصدراً معيشياً للإنسان (الصياد) الذي لم يصل مرحلة الطور الزراعي، ومن هنا فان الدراسات التي قامت حول هذا الجانب والتي ذهبت إلى أن الثور الوحشي.... في النص الشعري لا يمكن الأخذ بها، وهذا ما تخبرنا به النصوص إذ إن صورة الثور مغايرة لما ذهبوا إليه ومن هنا فالمرجع عندنا أن ما تحدث عنه النص الشعري هو تصوير للصراع بين

الإنسان (الصياد) والحيوان المحرم بعد أن قطع الإنسان شوط عبادة الحيوان ودخل في طور حضاري آخر وأبيح له خرق التابو الحيواني.

البقر الوحشي:

يعرض الشاعر لجانب آخر من جوانب الصراع بين الحياة والموت ولكنه يقدمه في صورة مشبعة بالجو العائلي العاطفي في لوحة البقر الوحشي في حنان أمومي وخوف على الصغار الذين يمثلون مستقبل الحياة، فحفاظ البقرة على صغيرها هو حفاظها على دوام الحياة واستمراريتها، فيقول[286]:

دَعتْ ميةَ الاعدادُ واستبدلت بها	خناطيل آجالٍ من العينِ خُذَّلِ
تَرى الثورَ يمشي راجعاً من ضَحائه	بها مثل مشي الهبرزي المسرولِ
إلى كل بَهوٍ ذي أخٍ يستعدهُ	إذا هجرت أيامه للتحولِ
تَرى بَعرَ الصيرانِ فيه وحوله	جديداً وعامياً كحبِّ القَرنفلِ
أبَنَّ به عَودُ المباءة طيبٌ	نَسيم البنانِ في الكناس المظللِ
إذا ذابتِ الشمسُ اتقى صَقَراتها	بأفنان مَربوعِ الصريمة مُعبلِ
يُحفّره عن كل ساقٍ دفينةٍ	وعن كُل عرقٍ في الثرى مُتغلغلِ
توخاهُ بالأظلافِ حتى كأنما	يُثير الكُبابَ الجعدَ عن مَتنِ محملِ
وكل مُوشاةِ القوائمِ نَعجةٌ	لها ذَرعٌ قد أحرزته ومُطفلِ
تريع به رَيعَ الهجانِ وأقبلت	لها فرقُ الآجالِ من كُل مُقبلِ

تتجلى ثنائية الحياة والموت المتزامنة في مكان واحد والمعبرة عن حركة الزمن التي تؤثر على حركة الإنسان والحيوان، فتهجر (مية) والقبيلة الديار التي جف ماؤها لتبحث عن ديار جديدة تهبها الماء

والمرعى، وها هي الحياة الحيوانية تحل في هذه الديار بديلاً عن الإنسان في أعمق أشكالها: الولادة والأطفال، هناك استمرارية في توالد الحياة وتجددها وسط العفاء والاندثار، وتظهر البقرة المنتمية إلى عالم الثور الوحشي وقد حنت على ولدها تحميه، فيظهر ماشياً مؤكداً استمرارية حياته مشي الملك المتبختر، إنه يعيش في أمان ومعه (بقر الوحش) التي تحضر من خلال آثارها (البعر) في داخل كناسه وحوله في إشارة إلى جدتها وقدمها مما يؤكد وجودها السابق والآني، ويمنح البعر صفة الريح الطيبة (القرنفل)، وتبرز البقرة إلى جانب الثور في هذا المكان الذي يؤكد التصاقه به، فتعيش حياة هانئة وديعة مع ولدها الذي دربته فأصبح قوياً سريعاً لا تدركه الكلاب والذئاب، فالبقرة تظهر شعرياً وقد امتلكت الوعي الذي يجعلها متيقظة حذرة لا تنخدع، وطفلها الذي ولدته حديثاً وسط الخصب في جو من الأمان وغياب الخطر مما يجعلها تتحرك في فضاء رحب، إنه أبعاد طليقة وانفتاح، عرض وامتداد، يبدو العالم كله مسرحاً للحياة الجديدة، للتناغم والكينونة الآمنة الوادعة بين أطراف الثنائية: الأم - الولد[287]، فتقبل جماعات البقر الوحشي على هذا المكان الآمن وعلى هذه البقرة من كل مكان.

إنها صورة تجدد الحياة التي تبرز في قوائمها (الموشاة) التي توحي بالديمومة - إعادة خلق وتشكيل - حركة ضمن سياق الزمن، إعادة تأكيد لشيء كان من قبل وسيكون نتيجة لذلك، دائماً وباستمرار الزمن لم يدمر ويمح، الزمن يتحرك حركة دائرية معيداً الخلق، مجدداً ومؤكداً من جديد[288].

فحضور (الإناث) عنصر التوالد وتجديد الحياة، و(الذكر) عنصر الإخصاب يدل على أنه ليس مشهداً عابراً أو مؤقتاً، إنه يمثل امتداد وإقامة في المكان.

ويخالف الشاعر في هذا النص أسلافه[289] في عدم إغفال

البقرة لولدها وتركه فريسة للذئاب والكلاب تترصده، بل على العكس نراها متيقظة حذرة تدربه وتحميه، ولعل في هذا إشارة إلى تيقظ الشاعر وشدة وعيه وعدم انشغاله بالدنيا، فالشاعر لا يدخل البقرة في الصراع وكأنه يحافظ على الحياة وتجددها، بل نراها لا تشغل الحيز الذي يشغله الثور في قصائد الشاعر. إنها رؤية الشاعر النافذة والمتيقظة لخطر الحياة.

الظباء:

وتعد من الحيوان البري، وتبرز صورتها كـ (حيوان أسطوري) يحمل في دلالته الرمزية وينشر الخصب والحركة، ويكمن فيه سر الأمومة والحياة وتجددها والولادة، وها هو الشاعر ينطلق في وصفه من تشبيهه بـ (مي) كأنه يحول الأسطورة إلى الحبيبة عبر هذه الظبية التي تحمل مشاعر الأمومة والحنان على ولدها الذي تنبهت واستيقظت من نومها لتدرك أنها تركته في أرض غليظة ورملة عاقر لا أمل فيها لأية حياة، فيقول[290]:

كأن عُرا المرجانِ منها تعلقت ... على أمِّ خِشفٍ من ظِباءِ المَشافرِ
تشورَ في قرن الضحى من شقيقةٍ ... فأقبل أو من حِضنِ كبداء عاقرِ
حزاويةً أو عوهجٌ معقليةٌ ... تَرودُ بأعطافِ الرمالِ الحرائرِ
رأت راكباً أوراعها لِفُواقه ... صُويتٌ دعاها من اعيسَ فاترِ
إذا استودعته صفصفاً أو صريمة ... تنحت ونصت جيدها بالمناظرِ
حِذاراً على وسنان يصرعه الكرى ... بكل مقيلٍ عن ضعاف فواترِ
إذا أعطفته غادرته وراءها ... بجرعاء دهناويةٍ أو بحاجرِ
وتهجره إلا اختلاساً نهارها ... وكم من مُحبٍّ رهبة العين هاجرِ

حذارُ المنايا خشيةَ أن يفتُنها به وهي - إلا ذاكَ - أضعفُ ناصرِ

يحدد الشاعر مكانها فهي من ظباء (حزوى) وكأنها رغبة في تأكيد وجودها، لقد تركت هذه الظبية ولدها في مكان خفي تخشى عليه من السباع وهي ترعى، إلا أن الخوف والفزع يملأ قلبها وهواجسها، لقد أفزعتها رؤية راكب أو ربما صوت ولدها يدعوها وهو صغير وضعيف يتسم بالبياض لبراءته وصفائه وهي تراقبه من بعيد في حركة مستمرة وقد صرعه النوم والنعاس فلم يع بعد مأساة الحياة وغدرها، لذا تفضل الابتعاد عنه وهجره خوف السباع أن تستدل عليه من رؤيتها، وهنا يربط ذو الرمة بين هجر الظبية (الأم) لولدها الصغير الضعيف، وبين هجر الحبيب خوفاً عليه، إنه هجر يغلفه الشعور بالعجز إلا من الحب الصادق والرعاية، والحذر والهرب إذا اقترب الموت، ولكن هيهات أن ينفع كل ذلك إذا اقترب الأجل وقدر الموت، وهنا يؤكد الشاعر رؤيته القدرية للحياة وأن الموت يتربص بها في كل وقت فيختار ما يشاء.

الذئب:

ويبرز الذئب في شعره وهو أكثر حيوان الصحراء توحداً وشراسة[291]، ولعل فقدان الأمن والاستقرار وسط الجماعة دفعه للبحث عن طمأنينته واستقراره في الفيافي البعيدة والصحراء الموحشة بصحبة الوحوش، إنه شعور بالاغتراب[292]، ويقدمه في صورة تكشف عن دواخله، فيقول[293]:

وكائن تخطتْ ناقتي من مفازةٍ ومن نائمٍ عن ليلها مُتزملِ

ومن جَوفِ ماءٍ عَرمضُ الحولِ فوقَهُ متى يحس منه مائحُ القومِ يتفلِ

به الذئبُ محزونٌ كأن عُواءَهُ عُواءُ فصيلٍ آخرَ الليلِ مُحثلِ

يَخبُّ ويستنشي وان تَأتِ نبأةٌ   على سمعه ينصب لها ثم يمثلِ
أفلَّ وأقوى فهو طاوٍ كأنما   يُجاوبُ أعلى صوته صَوتُ مُعولِ

لقد التقيا عند حوض ماء قائم في وسط صحراء مقفرة غير مسكونة، فالماء مثل بالنسبة لكليهما الحياة والأمل والنجاة وحلم الخلاص، فقد قصداه بعد سفر طويل، لكنه ماء غير صافٍ، ساكن، مخضر لكثرة الطحالب عليه، مالح، مضى عليه عام، لا يمنح الحياة لا للأرض ولا للحيوان ولا للإنسان، بل تتمثل فيه كل عوامل الموت، والذئب حائر يصارع جوعه وعطشه في أرض قفر، إنه إحساس بالتشرد والضياع ينتابه فيصيح ويعوي فلا يجيبه إلا صدى صوته كأنه عويل، إنه يشارك الشاعر في «حمل هموم الحياة التي يحياها الإنسان في معطيات بيئية فظة قاسية»[294]، فكلاهما متيقظ لا عهد لهما بالنوم في زمن الكل فيه نيام، لقد مثل حوض الماء جزءاً من عالم أكبر كان يرمز إليه الشاعر لتحقيق أحلامه فخيب أمله، لقد جاوزه الشاعر وتخطاه كما تخطى الصحراء وما فيها، وها هو يتخطى الماء تاركاً الذئب مقيماً حوله يعوي.

النعام:

يؤكد الشاعر اهتمامه بإيجاد الجمال وسط القبح والاقفرار، إيجاد الأمن والسلام وسط الصراعات، والأمومة والحنان وسط الخوف والفقد، فيقول[295]:

أذاكَ أم خاضبٌ بالسي مرتعهُ   أبو ثلاثين أمسى فهو مُنقلبُ
شَختُ الجزارة مثلُ البيت سائرهُ   من المُسوح خِدبٌ شَوقبٌ خشبُ
كأن رجليهِ مسما كان من عُشرٍ   صَقبانِ لم يتقشر عنهما النجبُ

ألـهـاهُ آءٌ وتـنـومٌ، وعُـقـبـتـهُ ... من لائح المرو، والمرعى له عُقَبُ
يَظَلُّ مُختضعاً يبدو فتنكرهُ ... حالاً، ويسطعُ أحياناً فينتسبُ
كأنـه حَبشـيٌّ يـبـتـغـي أثـراً ... أو من معاشر في آذانها الخربُ
هَجنعٌ راح في سوداء مُخملة ... من القطائف، أعلى ثوبه الهدبُ
أو مُقحمٌ أضعفَ الإبطان حادِجهُ ... بالأمس، فاستأخر العِدلانِ والقتبُ
أضلـهُ راعـيـاً كـلـبـيـةٍ صـدرا ... عن مُطلبٍ، وطُلى الأعناق تضطربُ
فأصبح البكرُ فرداً من صواحبه ... يرتادُ أحليةً، أعجازها شذبُ
عـلـيـه زادٌ واهـدامٌ وأخـفـيـةٌ ... كاد يجترها عن ظهره الحقبُ
كل من المنظر الأعلى له شبهٌ ... هذا وهذان قدُّ الجسمِ والنقبُ

تظهر صورة الظليم الذي يقارن بـ (الثور الوحشي) في محور تشبيهه بـ (ناقة الشاعر) وهو ينتمي إلى كون خارجي هو الطبيعة إذ ينفصم وجودياً عن الشاعر لذا يجلي فاعلية الزمن التغيرية وحتمية الموت والصراع المستمر من أجل البقاء، إذ يشكل رمزاً لمصير الشاعر وتعرضه للمأساة وصراعه مع الموت[296] وبما أنه حيوان بري يعيش خارج وجود الشاعر لذا يدخله في صراعات، فيصوره مقيماً في الخصب والربيع وقد احمرت قوائمه لأكله النبات، فهو أب لثلاثين بيضة، ومثال لتجديد الحياة واستمراريتها وسط الموت والدمار، إنه ناعم وقوي، فهو دقيق الرأس والقوائم، لكنه كالبناء الضخم ذي الدعائم، كالبيت في سوداه وثباته ورسوخه، إنه يوحي بالأمن والاستقرار والغموض والمجهولية، لقد شغلته الحياة بملذاتها فالتفت إلى المرعى وألهاه أكل النبات ولم يدرك أن الوقت يمر سريعاً وأن الحياة لا تنتظر أحداً، إنه منهمك في مرعاه، يظهر ويختفي فيعرف وينكر، يوحي بالثبات والرسوخ والحيوية والحركة والديمومة والاستمرارية فيتسم بالخفة والسرعة والضخامة في وصف يخرجه من

إطار الواقعية ليسمو به، إنه كالحبشي في قطيفته السوداء يطلب أثراً في الأرض، مما يؤكد امتلاكه للحياة وإحساس بالضياع والبحث عن الطريق الصائب، بل كأنه زنجي مثقوب الأذنين، وكجمل (مذكر) أضاعه صاحباه فسار تائهاً.

إنه أسود، بكر، فتي، شباب في مقابل القدم، عليه أحمال كثيرة لم يحكم ربطها فهي تضطرب، لقد صرع العطش والنوم الراعيين فأضاعا بعيرهما، إنها الغفلة وعدم التيقظ وعدم إدراك لحتمية المصير والهلاك[297].

حتى إذا الهيقُ أمسى شامَ أفرخهُ ... وهُنَّ لا مؤيسٌ نأياً ولا كثبُ

يرقدُ في ظلِ عراص ويطردُه ... حفيف نافجةٍ، عثنونها حصبُ

تَبري له صعلةٌ خرجاءُ خاضعةٌ ... فالخرقُ دون بنات البيض منتهبُ

كأنها دلوُ بئرٍ جد ماتحها ... حتى إذا ما رآها خانها الكربُ

ويلمها روحةً، والريح مُعصفةٌ ... والغيثُ مُرتجزٌ، والليلُ مُقتربُ

لا يذخرانِ من الإيغال باقية ... حتى تكاد تفرى عنهما الأهبُ

فكل ما هبطا في شأوِ شوطهما ... من الأماكن مفعولٌ به عجبُ

لا يأمنانِ سباعَ الأرض أو برداً ... إن أظلما دون أطفالٍ لهما لجبُ

جاءت من البيض زُعراً لا لباس لها ... إلا الدهاسُ وأمٌّ بَرةٌ وأبُ

كأنما فلقت عنها ببلقعة ... جَماجمٌ يبسٌ أو حنظل خربُ

مما تقيضَ عن عوج معطفةٍ ... كأنها شامل أبشارها جَربُ

أشداقها كصدوع النبع في قُللٍ ... مثل الدحاريج لم ينبت بها الزغبُ

كأن أعناقها كُراثُ سائفةٍ ... طارت لفائفه أو هيشرٌ سلبُ

فيظهر ثابتاً في ربيعه، إلا أن ثباته تحول إلى حركة نابعة من

تأثيرات خارجية من رياح وتراب وحصى وغيوم تحجب الأفق، فبات يعدو مسرعاً إلى فراخه وتعترضه أنثاه التي تحمل إمكانية الحياة والموت فهي (خرجاء) فتعدو مسرعة كأنها دلو انقطع حبلها فهوت إلى البئر فهي مضطربة قلقة هاجسها الخوف على فراخها من الريح والمطر والرعد والليل، فالطبيعة ضدها، وهنا يخالف ذو الرمة سابقيه فيشير إلى تأثر الظليم بصوت الرعد إذ يشكل مصدر خوف له على العكس مما عرف عن الظليم وعدم سماعه[298].

فالصورة تشع بالجو الأسري الحنون، فالفراخ لا يحميهم إلا الرمل الناعم وحنان الأب والأم، وقد فقست البيض تواً عن فراخ صغار وقد تناثرت حولها قشور البيض كأنها جماجم يابسة أو حنظل يابس خرب، فصورة ولادة الحياة (الفراخ) تقترن بصورة الموت في (الجماجم اليابسة - الحنظل الخرب)، وأشداقها كأنها شقوق في خشب النبع الأصفر، وأعناقها تشبه نبات في حالة موت، إنه التزامن بين الحياة والموت.

القطا:

وتبرز صورته في قوله[299]:

ومُستخلفاتٍ من بلادِ تنوفةٍ	لمُصفرة الأشداق حُمرَ الحواصلِ
صدرن بما أسأرت من ماءِ آجنٍ	صَرى ليس من أعطانه غيرُ حائلِ
سوى ما أصابَ الذئبُ منه وسُربةٌ	أطافت به من أمهاتِ الجوازلِ
إلى مقعداتٍ تطرحُ الريحُ بالضحى	عليهن رفضاً من حصادِ القلاقلِ
يَنؤن ولم يُكسينَ إلا قنازعاً	من الريشِ تنواءَ الفصالِ الهزائلِ

تتجسد صورة الموت في هذه الصورة التي تحمل فيها الأمهات

الماء إلى صغارها التي لم ينبت ريشها فهي (مصفرة الأشداق) وكأن الموت يأتيها من أفواهها التي تنتظر الماء لأنها مقعدة في أماكنها تسفى عليها الريح بما تحمله من هشيم جاف ، وتحاول النهوض فتخونها أرجلها وأجنحتها الضعيفة فتتهاوى كأنها فصال هزيلة.

البازي:

ويقول[300]:

كأني أشهلُ العينين بازٍ   على علياءَ شَبه فاستحالا

إنه إحساس بالتعالي والارتفاع والرؤية البعيدة المدى يجسدها الشاعر في تشبيه نفسه بطائر (الباز) الأحمر العينين.

الحبارى:

يقول[301]:

بأرضٍ ترى فيها الحُبارى كأنها   قلوصٌ أضلتها بعكمينِ عِيرهُا

إنه إحساس بوحدة الوجود فيستوي عنده حيوان السماء والأرض.

الغراب:

يقول[302]:

فلم أرَ مثلي يوم بينَ طائرٌ   غدا غُدوةً وحفَ الجناحين أسحما

فالشاعر في موقف متشائم، يعيش إحساساً بالفراق.

ولقد ورد ذكر عدد من الحيوانات في شعره، منها: الثعلب[303]، البوم والصدى[304]، الضب[305]، والحرباء[306]،

والأفعى[307]، والضفادع[308]، والحيتان[309]، والجراد، والنمل[310]، والطاؤوس[311]، والعنكبوت[312]، والخيل[313].

لقد تعامل الشاعر مع حيوان الطبيعة وأشيائها تعاملاً غير واقعي بل خلع عليه صفات ليست له كي يجسد رؤاه ومشاعر، وقد تكون في كثير من الأحيان معادلاً موضوعياً. فتظهر رؤيته في نشدان القرار الأمين في هذه الحياة وتحقيق حلم النجاة والخلاص واسترداد الحياة الضائعة، لذا نرى الحيوان ينجو من فتك الصائد دائماً، فلا يتمكن الصائد من اقتناص الحياة.

الفصل الثاني

رؤية الإنسان

الإنسان وجود فعلي ومتحقق في هذا الكون.. بل جزء من عالم خارجي، إنه كائن الآفاق البعيدة، فالعالم يحتويه.. وهو يحتوي العالم، ويعد العالم قرينة ضرورية لوجوده لذا كان اتساع أفقه وامتداده الذاتي سبيله للخروج من محدوديته وتناهيه، فالعالم بالنسبة له الميدان الزماني المكاني والمسرح الذي تتجلى عليه أفاعيله وطاقاته الادراكية والإرادية والعاطفية المختلفة، فالعالم بأبعاده اللا متناهية وامتداده الذي يحيط بكل شيء يبقى بلا قيمة من دون الإدراك والإرادة.. أي متى استثنينا الإنسان الذي يتوج الطاقة الحيوية فيه ويضفي عليه كل معنى ورونق. فالإدراك يحرر الإنسان من عبودية الزمان الحاضر، ويفتح كوة واسعة يتطلع من خلالها إلى الماضي والمستقبل، فيتخطى حدود الوجود الحاضر الضيقة، فيحتوي الكون بذلك احتواءً زمانياً ومكانياً ويحيط رؤيوياً بكل العالم المتحقق والممكن التحقق وحتى غير المتحقق بعد[314]. لقد وجد الإنسان في عالم غريب عنه يحاول دائماً

الاستفهام عنه والسؤال عن ماهيته، وتحديد علاقته به من خلال معرفته التي تحدد موقعه من هذا العالم وتكشف عن رؤيته له.

وتنطوي المعرفة على مبدئها الأساسي - الوعي -، فهو البداية لتبديد الوهم ولرؤية الحقيقة عارية، والنفاذ تحت السطح والسعي الإيجابي النشيط والنقدي للاقتراب من الحقيقة دائماً. لذا والإنسان يتساءل دائماً، وتساؤله دليل وجوده المفرد وكينونته التي تعني أن يجد نفسه أن يتعمق، وأن ينمو ويتدفق، ويحب، ويتجاوز سجن ذاته المعزولة، وأن يكون شغوفاً ومنصتاً ومعطاءً[315]. أن يفهم، ففهمه هو وجوده نفسه في العالم، وهو تجلي العالم له واكتشاف أفقه[316]. لذا كان وجود الإنسان ضرورة لمعرفة حقيقة الوجود المطلق[317].

ويوجد الإنسان في العالم بحضوره جسدياً، فالجسد هو موطن علاقة الذات بالعالم، هو ذاتنا وأنانا الطبيعية وجسدنا الشخصي، هو مرآة وجودنا، وارتباطنا بالعالم ارتباطاً جوهرياً[318]. إنه وسيلة اتصالنا بالعالم وأسلوبنا في الوجود، والتعبير عن حضورنا، وتحقيق إرادتنا الحرة، إنه سبيلنا إلى الحرية، إنه كيان حركي متعدد الدلالات والوظائف، يفكر ويشك، ينفي ويثبت، يعلم ويجهل، يحب ويكره، يتخيل ويحس، يرغب ويتمنع، إنه يفكر ويعي نفسه، إنه معرفة الأنا لذاتها، وتأكيد لوجودها[319]. إنه حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، هو ما نكل إليه اكتشاف العالم، وهو الذي يستطيع أن يتخطى المسافات ويخترق المستقبل ويرسم على سطح الوجود الكثيف المبهم أبعاداً ومسافات فيضفي على الموضوعات الخالية من المعنى وجوداً ذا معنى ودلالات[320]. فجسدي هو - بمعنى ما من المعاني - عين وجودي، فإنني أشعر بأن ذاتي هي هذا الجهاز الذي أعتني به، وأحرص عليه، وأوفر له الغذاء والدفء والحرارة. فأنا أقضي جانباً كبيراً من حياتي في العناية بجسدي، والمحافظة على بقائي، والدفاع عن نفسي ووقاية جسمي ضد الأمراض والآلام

والشرور.. وما أسميه باسم (ذاتي) أو (إنيتي) إنما هو - في جانب منه - ذلك (البدن) الخاص الذي اسكنه دون أن أملك مبارحته، إلا عند الموت، فالقول: «إنني عين جسدي» يعني أن شعوري بجسدي هو - بمعنى ما من المعاني - صميم شعوري بذاتي و(ذاتي) هي جماع أحاسيسي وانفعالاتي وعواطفي ولذاتي ومسراتي وخيراتي... إلخ. فمسؤوليتي عن ذاتي هي تلك التبعة التي تقع على عاتقي بوصفي موجوداً مشخصاً يحمل جسداً يتجلى من خلاله أمام الآخرين، ويعبر عن نفسه عبره في صميم عالم الغير[321].

فالجسد هو تجسيم الذات وإعطاؤها الشكل الذي تعرف به، فلا يمكن تمييز الإنسان عن جسده، فهو الذي يعطيه عمق كينونته وحساسيتها في العالم إنه ذلك البناء الرمزي المتضمن خفايا وأسراراً وألغازاً تعبر عن الحركات والإيماءات. إنه يعين حضور الشخص تجاه الآخرين، فهو الذي سيُعرف الفرد ويفصله عن الآخرين وعن العالم أيضاً، إنه يربط الإنسان بطاقات العالم المرئية وغير المرئية[322]. فماهية الإنسان تتلخص في أنه الكائن الذي تتحد فيه النفس بالجسد اتحاداً جوهرياً لا عرضياً[323]، فالنفس تعد الوجه الآخر للجسد، وجهه الروحاني غير المرئي، والجسد هو الوجه المادي المرئي للنفس[324].

والجسد يحيا في إطار زمكاني يجتذبه - بالضرورة - إلى تيار الفناء.. فالشعور بالجسد يتصاعد كلما داهمه المرض أو تهددته الأخطار بالزوال، إنه يجسد فاعلية الزمن التغييرية، وقد يبلغ الشعور حد التلاشي والانعتاق من أسر الجسد وتجاوزه عند بلوغه ذروة الوجود والفرح، الصحة والعافية[325].

ويتحقق فعل الجسد في تجربتي الألم واللذة، فتجربة الألم تنتزع الإنسان من عالمه وتقوقعه على ذاته وتغيب العالم من دائرة اهتمامه، إنها تجعل من الجسم كائناً آخر وموجوداً غريباً عن الإنسان

وفي الوقت نفسه حبيساً داخل هذا الجسم ومغلقاً في حاضر دائم، في حين تحقق الاستجابة للجسم في تجربة اللذة، الحيوية والامتلاء، وتجعله أكثر قوة وأشد قدرة على التقدم نحو العالم[326].

والوجود البشري هو في حقيقته وجود - في - العالم، ووجود - مع - الآخرين، وإدراك الأنا لذاتها وجسديتها يتحقق بتحررها من إطار الأنا الوحدية وإدراك الآخر بوصفه موجوداً في العالم ومرتبطاً بجسم، إدراكه في دائرة خارجة عن دائرة اختصاص الأنا، أي وجود ذات تدرك العالم الذي تدركه الأنا[327]. فعلاقة الأنا بالآخر علاقة وجود من خلال كونه جسداً، فأنا أعي الآخر وأدركه لأنني: ألمسه وأراه، وأسمعه من خلال أعضاء الحس عندي، واتصل به من خلال اللغة التي لا تتحقق إلا بواسطة أعضاء النطق، فالوجود مع الآخرين يفترض وجود الجسم البشري ليتحقق الاتصال، فالآخر وعي ووجود لذاته يدرك العالم مثلما تدركه الأنا[328] ونحن ندرك جسد الآخر ككل، إنه ليس شيئاً، هو ذلك الشخص الآخر.

فجسد الأنا موضوع بالنسبة للآخر، وجسد الآخر موضوع بالنسبة للأنا، فالآخر عندما ينظر إلي فإنني أدرك نفسي كموضوع لرؤيته. فجسمي يوجد لا بوصفه وجهة نظر أكَوِّنُها فحسب، بل أيضاً بوصفه وجهة نظر تستدعي بالفعل وجهات نظر أخرى لا أستطيع على الاطلاق أن أتخذها، فجسمي يفلت مني من جميع الجوانب، مما يؤدي إلى اغترابي عن جسمي ، لذا كان الوجود البشري في الأساس وجوداً جماعياً في طابعه[329].

المبحث الأول

رؤية الذات

الذات.. تعني الماهية والجوهر والموضوع وحقيقة الموجود

المطلقة[330]، هي الإنسان ككل بوصفه فاعلاً فكرياً وانفعالياً ومعرفياً، فالانسان وجود حي متغير، كائن واعي يعبر عن نفسه في جميع نشاطاته، إنه يصنع نفسه ويحقق ذاته في هذه النشاطات ووحدته وشعوره بالأنا[331]. فالذات وعي ووجود يدرك العالم.

يقدم لنا ذو الرمة رؤية لذاته ولإنسان عصره، فلقد استأثر الإنسان (الأنا/ الآخر) بجزء مهم من أفق وعيه الشعري، واهتم ببنائه الروحي والفكري والجسدي، لقد استوعب الإنسان بوصفه مظهراً وكينونة وإدراك عمقه الروحي من جهة، وامتداده الزمكاني من جهة أخرى، فتابع حركاته المكانية التي احتوت الكون، ونموه الذي يعد أصلاً في امتداده ولا تناهيه.

أدرك ذو الرمة الإنسان بوصفه كائناً يعي نفسه ويتبصر نهايته بالموت، إنه جزء من الطبيعة، وهو في الوقت نفسه منفصل عنها، وهذا الانفصال يدفعه للرحيل والانتقال من المعلوم إلى المجهول ليكتشف ويعلم ويفسر سر وجوده بنفسه[332].

يطالعنا الشاعر برؤية عن ذاته من خلال ذاته ومن خلال الخروج عن ذاته وتجاوز نفسه، إنه إنسان جوال، رحال، يجوب في عالم الروح، ليس له أرض، ولا مستقر، بل لا يملك حتى عشا مريحاً كما يملك غيره، وهو لا يرتبط بأي شكل مستقر من أشكال الوجود، فكل ما في طبيعته دينامية وقلق، وروح ثائرة: إنه رجل الرؤية (نهاية العالم)، لقد جسد قبل كل شيء مصير الرحالة والمتمرد[333].

عاش في عصر ورث تراث عصرين فدارت حياته بينهما واختلطت أحداثهما في أفكاره وأثرت على تكوينه الشعري والثقافي والنفسي فنتجت شخصية جديدة ورؤية متميزة وانطلاقة ذات سمات خاصة. لقد عاصر الانقسامات القبلية والطبقية والسياسية وما تبعها

من حروب ومنازعات شغلت حيزاً كبيراً من العقلية الأموية، إلا أن ذلك لم يمنع من تفتح ثغرات تتعدى حدود زمنه إلى أزمنة مكثفة آنية أخرى، فالشاعر لم يكن في غفلة عن هذا الأمر، كما وصف بعض شعراء العصر الأموي(334)، فلقد تناول ذو الرمة الإنسان وزمنيته ومصيره بالبحث والتأمل والتفكير. ولعل أول ما يلفت الانتباه في الشاعر لقبه (ذو الرمة) الذي غلب عليه وأثر في حياته وشعره، فورد ذكر (الرمة) في بيت يصف به وتد الخيمة، فيقول(335):

أشعثَ باقي رُمَّةِ التقليدِ نعم فأنتَ اليوم كالمعمودِ

فلعله لا يصف الوتد بقدر ما يصف نفسه، لقد شعث هذا الوتد لكثرة ضربه بالحجارة، بل أصبح ضعيفاً فلم يبق منه إلا قطعة الحبل المعلقة به، فهو يشعر بأنه ضحية ومضطهد، لقد عمده الحزن وتغيرات الدهر وتقلباته وجعله الجديد قديماً بالياً. لقد شكلت هذه المعاذة التي كتبت له - وهو صبي - في قطعة جلد غليظ وشدت على يساره بحبل أسود - لأنه كان يروع بالليل - جزءاً مهماً من حياته ، فهي تعود إلى منابع أسطورية تتصل بطقسي (الأشعار والتقليد) اللذين يمارسان في احتفالات التضحية بحيوان تعبداً في الجاهلية، ولمعنى روحي في الإسلام، فربط المعصم بسوار من الجلد ممارسة ميتولوجية ترمي إلى تسليم الإنسان نفسه لربه، وإلى أنه لا يملك نفسه بل هو ضحية وقربان لله، لذا فستبعد عنه القوى الحاسدة والطامعة والمؤذية، إن حامل هذه التعويذة أسير الله وحبيسه ومملوكه(336). ويبدو أن هذا ما كان يحس به الشاعر وورد في الكثير من أخباره التي تبين أنه كان شاباً متديناً صادق الإيمان وأنه حسن الصلاة والخشوع، فكان يقول: (إن العبد إذا قام بين يدي الله لحقيق بأن يخشع)(337). ويذكرون عنه أنه كان إذا فرغ من إنشاد شعره يقول: (والله لأكسعنك بشيء ليس في حسابك: سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلا الله، والله أكبر)، فهو يؤكد

تمسكه بعقيدته ودينه في حفاظه على حدود الله وشرائعه، فيقول[338]:

ولم أقذِفْ لمؤمنةٍ حَصانٍ   بحمد الله مُوجبةً عُضالا

إنه يبتعد عن الكبائر التي توجب الحد ويتقيها، فلا يرمي المحصنات ونراه يحافظ على صلاته حتى في سفره فهو لا يتركها، فيقول[339]:

ومُغفى فتًى حلت له فوقَ رحلهِ   ثمانيةً جُردا صَلاةُ المسافرِ

إذ إنه يصلي ركعتين لأنه على سفر. وهذا ما اتضح في شعره فقد كان مؤمناً بحتمية الموت وعدم الخوف من مواجهته[340].

متى أبلَ أو تَرفع بي النعشَ رفعةً   على الراحِ إحدى الخارماتِ الشواعبِ

إنه يدرك موته مسبقاً ويعي مصيره وأن الموت قدر كل إنسان ولكنه عندما يأتي يختار ويصطفي، إنه البداية وليس النهاية، فعندما يعي الإنسان موته عندها يكون على وعي تام بذاته، ومادام الوعي بالموت عميقاً وذا حضور كلي فان الذات لا تجد أمامها سوى أن تسابق موتها، الـ (ما ليس بعد) الذي ينتظرها - أو بكلمة أدق - الذي يحيا فيها ويحييها. وبذلك تحققت ذروة كينونتها وذاتيتها الأصلية[341]. أن يعي موته أي يشعر بالانعزال عن كل شيء، فـ «إن يموت الإنسان هو أن يعني العزلة المطلقة، أن يقطع كل علاقة بينه وبين العالم... فالموت يضع حداً لحديث الإنسان مع العالم الموضوعي»[342]، إنها رؤية الموت التي يستحضرها الشاعر في وعيه، فذاته تعلو على الموت، فيتساءل متى يبلى ويزول ويصبح فناءً في فضاء الدهر، وكأنه في سباق مع الموت، فكلما عرف الإنسان العالم كان غير قادر على اشتهائه أو الرغبة فيه[343]، فهو يطلب الموت الذي سيرفعه على الأيدي، إنه تأكيد لذاته وغناها وجودياً أمام

سطوة الموت، واختراق الذات للزمان وانتصارها عليه وتحقيق الخلاص للإنسان، يقول[344]:

متى يُبلني الدهر الذي يرجعُ الفتى   على بَدْئِه أو تشتعبني شَاعبُهُ

فالشاعر يدرك فاعلية الزمن وتقلباته وتياره السريع ودورانه الذي يأخذ كل شيء في طريقه إلى مصيره المحتوم.. الموت، الذي تسبقه الولادة والنمو والكبر والشيخوخة التي تعيده إلى بدايته: طفلاً في الكهولة ثم فناءه، إنه شعور بالقلق من اضطهاد الزمن وتقلب الحياة، فالقلق هو الذي «يكشف لنا عن طابع وجودنا باعتبارنا موجودات متناهية قد جعلت للموت.. وليس الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يعرف أنه فانٍ فحسب، بل إن الإنسان أيضاً هو الموجود الوحيد الذي يدخل الموت في صميم وجوده..»[345] فقلقه يدفعه لمواجهة موته، الموت المبطن برغبة شديدة في الحياة، فإرادة الموت وإرادة الحياة أشبه بوجهين لوحدة النفس تستوعب الواحدة منهما في الأخرى، فسعيه للموت هو سبيله لإطلاق طاقة الحياة الكامنة[346]. لكنها الحياة التي تسير نحو الفناء والموت وكأنها تبدأ من لا شيء وتنتهي إلى لا شيء، يقول[347]:

فقلت: لا والمُبدئ المُعيدِ   اللهِ أهلِ الحَمدِ والتمجيدِ

ما دونَ وقتِ الأجلِ المعدودِ   نقصٌ وما في الظِّمْءِ من مَزيدِ

مَوعودُ ربٍّ صادقِ الموعودِ   والله أدنى لي من الوريدِ

والموتُ يلقى أنفُسَ الشُّهودِ

إنه يقسم بـ (المبدئ) و(المعيد) الذي يبدأ كل شيء ويعيده إلى ما كان عليه، إنها رؤية لحتمية أجله وإيمانه بقدره المكتوب الذي عندما يحين لا يزيد ولا ينقص، إنه خضوع للقدر الذي لا مهرب منه، فموته معلوم للخالق مجهول له ولباقي البشر، بل يدركه الموت أينما

كان، فهو مكشوف للخالق بل هو أقرب إليه من حبل الوريد[348]، فيعرف كل نبضة في داخله وما توسوس به نفسه، إنها رؤية لضآلة الإنسان وضعفه أمام قدرة الله وعظمته.

ويؤكد الشاعر على تغرير الدنيا وتضليلها فهي لهو ولعب لا جدوى فيها، فكل شيء يؤول إلى فناء وزوال[349]:

ليالي اللهوُ يَطبيني فأتبعهُ كأنني ضاربٌ في غمرةٍ لَعبُ
لا أحسَبُ الدهرَ يُبلي جِدةً أبداً ولا تقسمُ شَعباً واحداً شعبُ

إنها الحياة في البدء.. لهو وعبث، تحرر من القيود والتقاليد، تشبث بها متمثلاً باستمرارية الحركة المشار إليها بـ (ضارب)، إنها الغفلة التي تبدأ مع الحياة فيجهل الإنسان مصير الكون ومصيره، إنه الوجود الذي يبدأ بهناءة الوجود، فالحياة في بذرتها الأولى هناءة، لعب، شعور بالأمان، غفلة، ثم تبدأ بعد ذلك عدائية العالم، لتأتي أحلامنا الدفاعية والعدوانية في وقت متأخر[350] هو في صراع مع الزمن الذي لعب به كما لعب من قبل بالأطلال فبات هو والأطلال شيء واحد. فالزمن الذي كان يأمنه سابقاً أصبح يخافه الآن، لقد غير كل شيء حتى الإنسان، فما كان مجموعاً قد تفرق، وما كان حاضراً قد غاب، إنه شعور بالخوف من الشيخوخة والهرم، خوف من الضياع والتشرد.

فنراه يقول في موضع آخر وقد أيقن بهشاشة الحياة وعدم دوامها[351]:

فدعْ ذكر عيشٍ وقد مضى ليس راجعاً ودنيا كظل الكرم كُنا نَخوضُها

إنه على وعي تام بعدم جدوى ذكر ما فات ونفي رجوع الحياة التي كان يعيشها، فالزمن لا يعود إلى الوراء بل هو يسير إلى الأمام

دائماً، والحقيقة المؤكدة هي الموت وزوال كل شيء، فالزمن مثل النهر مازال يجري، هو يمر في داخلنا وحولنا، مثل ورقة.. يذبل مثل زهرة[352]. إنه حس الصيرورة المنجرفون في تياره، إنه الذات المنسابة في الزمان انسياب الجدول، الجدول الذي نشعر أنه ينساب خارجنا كشيء منفصل عن ذواتنا ونحن قادرون على الانفصال الذهني عنه والانعتاق من أسره آخر الأمر بالفناء والتلاشي، مما يؤكد نقصنا ولا تكاملنا[353]. فدنياه واهية ليست ثابتة كالظل.. رقيقة.. هشة.. خادعة.. زائلة لا يمكن الإمساك بها أو الاحتماء فيها.

وتظهر شخصية الجواب، الرحال في شعره بشكل مميز إذ تشغل الرحلة حيزاً كبيراً من حياته، بل ربما كانت حياته عبارة عن رحلة مستمرة إلى المجهول، فرحلته غير واضحة المعالم، إلى عالم يشعر نحوه بالعداء غالباً.. فالخوف يطارده، والسأم يعرقل استقراره، والفيافي تطويه في بحثه عن اللاشيء[354].

ففي السفر تتحقق له حريته، عزلته، ابتعاده عن الآخرين، عن المواطن، فهو في حركة دائمة إلى الأمام وعدم استقرار، اكتشاف للمجهول وبحث عن اللا جدوى، التحرر من سطوة المكان، ورغبة في التجدد وبعث الحياة من جديد، فيقول[355]:

وليل كأثناء الرويزيّ جُبتهُ بأربعةٍ، والشخصُ في العينِ واحدُ

أحمُّ علافيٌّ وأبيضُ صارمٌ وأعيسُ مَهريٌّ وأشعثُ ماجدُ

أخو شُقّة جابَ الفلاة بنفسهِ على الهولِ حتى لوَّحتهُ المطاودُ

إنه مسافر دائماً، ولكن إلى أين؟ فهو جواب صحارى وطواف في البلاد ليبلغ غايته، لقد تجاوز حدود الحياة اليومية للوصول إلى السمو الروحي، لقد قطع كل هذه المسافات البعيدة والأهوال الخطيرة والمجهولة ورمى بنفسه في المهالك ليصل إلى مبتغاه المجهول، إنه يغامر ويبحث

ويتجه إلى الأمام، يمضي دون أن يلتفت إلى الوراء، يميناً أو شمالاً، لا يتوقف، ولا يعود، ولا يأبه، يطارد ما لا يدري، كالماء الجاري.. جزء من مبدأ الحركة في الكون، من الصيرورة لا من الكينونة. ومن يذهب، من يسافر، لا وقت له ليقيم، ليكون[356]. لقد بدأ أثر الرحيل واضحاً على جسده ونفسه، فقد غيرته الأسفار فكرياً وروحياً وجسدياً، فلقد تورط الجسد بمهمة الوجود في العالم مما أدخله في زمانية التوقع وعدم التوقع فهو يقف دائماً على شفير المفاجأة[357]. فها هو يجتاب ليلاً أسود مطبقاً بعضه على بعض كأطراف الطيلسان، بل يبدو أخضراً لسواده، ومطوياً وطويلاً يلبس كل شيء ويخفي وراءه أشياء كثيرة، لقد أصبح الليل رداءه وغطاءه وستره وحياته بعد أن أصبح رحله الأسود وسيفه الأبيض - تأكيداً لتضادية الوجود -، وبعيره الأصيل الذي يضرب بياضه إلى الحمرة دليل الفتوة والشباب والنضارة والحياة، وهم معهم الأشعث المليء بالهموم البادية على جسده ورأسه حتى باتوا جميعاً شيئاً واحداً في العين، بل شخصاً واحداً، لقد ذابت ذاته في كل هذا وتوحدت معه، لقد تداخلت الحياة والموت في رؤيته للوجود، لقد تجاوز في رحلته زمنه الواقعي إلى زمن أسطوري لامتناهي، فالليل الذي قطعه ليس ككل الليالي، ويقول[358]:

وكائن تخطتْ ناقتي من مفازةٍ	وكم زَلَّ عنها من جُحافِ المقادرِ
وكم عَرَّستْ بعد السُّرى من مُعرسٍ	به من كلام الجنِّ أصواتُ سامرِ
إذا اعتسَّ فيه الذئبُ لم يلتقطْ به	من الكَسبِ إلا مثل ملقى المشاجرِ
مُناخ قرونِ الركبتينِ كأنه	معرس خمس من قطا متجاورِ
وقعن اثنتين واثنتين وفردةً	حَريداً هي الوسطى بصحراء حائرِ
ومُغفى فتىً حَلَتْ له فوقَ رحله	ثمانية جرداً صلاة المسافرِ
وبينهما مُلقى زمامٍ كأنه	مَخيطُ شُجاعٍ آخر الليلِ ثائرِ

سوى وطأةٍ في الأرض من غيرِ جَعدةٍ ثنى أختها في غرزِ عَوجاءَ ضامرِ
وموضعِ عرنينٍ كريمٍ وجبهةٍ إلى هدفٍ من مُسرعٍ غيرِ فاجرِ
طوى طيةً فوقَ الكرى جفنَ عَينهِ على رهباتٍ من جَنانِ المُحاذرِ

إنه يتحدث عن ناقته التي قطعت المسافات البعيدة وتجاوزت كل المهالك والصعاب ونجت من كل المخاطر، وفي الحقيقة الحديث عنه هو، عن نفسه التي خاضت مغامرات وتعرضت للخطر لتحقق خلاصها، فالخطر سمة للوجود، والمخاطر يتعلق بوجه من أوجه الممكن ليتمكن من تحقيق إمكانيات وجوده قدر المستطاع، فهو حي الوجود، لأن الحياة هي الوجود في حال الخطر[359]. فرحلته انتقال إلى أسمى، وانقطاع عن ماض أو عن واقع إلى أمنيات وحياة أفضل، فهجرته تجديد للحياة، وبعث لقوى، إنها ترك الشهوات وتفجير الطاقات، هي بحث لبلوغ الحقيقة بمعنى أول، وكشف للذات الداخلية بمعنى آخر[360]. لقد ارتاد مواضع يكثر فيها كلام الجن كأنهم قوم يتسامرون، إنها رؤية ميتافيزيقية للمكان، لقد أخرج هذا المكان من واقعيته إلى مكان لا واقعي ليجعل رحلته خارج نطاق الكون والرؤية، لقد اخترق بارتحاله فيزياء اللغة إلى ما ورائها، وحطم الارتحال كأسطورة، وكمثال يحتذى في القصيد ودشن ارتحاله الخاص الذي بدأه ولايزال فيه[361]. لقد كان في ارتحاله أشبه بالصوفي فلم يتبق من رحيله إلا الآثار التي يتابعها الذئب عله يجد ما يرضيه لكنه لم يجد إلا آثار مبرك الناقة الخفيفة لكرمها وعتقها وموضع إغفاء المسافر وآثار قدمه وسجوده وصلاته التي تدل على شخصه المرتحل دائماً، لقد سجلت هذه الآثار أحداثاً قد مضت، إذاً هو لم يعد هنا بل أصبح في المستقبل، إنه يشكل رؤية جديدة، ويشق طريقاً جديدة، فهو يملك الشجاعة والقدرة على ترك كل شيء - الأرض والعشيرة وكل ما يملك - والخروج لا بغير خوف ولكن بغير استسلام لمخاوفه.. لقد خرج من أجل حياة بلا قيود كأنه بطل من أبطال الحكايات الخرافية، مقدم مقتحم غير خائف من

المجهول[362]. إنه ينتظر الآتي في رحلاته الصحراوية، فلقد مثلت الصحراء - البطل (اللامسمى) عنده، وهو المرتحل الذي عليه أن يقوم بفعل التسمية، فالعالم الصحراوي بالنسبة له (المرتحل فيه دائماً) هو ما لم يصنع فيه شيئاً بعد، لقد كان هو الآتي الذي لم يأت من قبل أبداً، فهذا العالم لم تتم تسميته بعد ولم يصبه التخشب، وهو لا يخشى من اختراقه[363]. على الرغم من شعوره بالاضطهاد والمطاردة حتى نومه أصبح قليلاً لعلمه بالخطر الذي يلاحقه ويحاول افتراسه لكن كل ذلك لم يمنعه من المواصلة.

ولعل سفره الطويل أخذ من جسده مثلما أخذ من نفسه فبدأ أثر الرحيل واضحاً على ذلك الجسد، ولعل حضور الشكل يعد أسلوباً معرفياً يكشف جانباً من المجهول الذي يختفي وراءه[364]. فيقول[365]:

أخا شُقةٍ زولاً كأن قميصهُ على نَصلِ هِنديٍّ جُرازِ المَضاربِ
أناخ فأغفى وقعةً عند ضامرٍ مَطيةِ رحالٍ كثيرِ المذاهبِ

يبدو الجسد تمظهراً أو مظهراً للذات الإنسانية، فالوعي يتحقق في الوجود الجسدي، إنه التأسيس لإدراك العالم، والجهاز المعرفي الذي يعرف من خلاله المرء العالم بطريقة سابقة على التأمل[366]. فالذات تدرك ذاتها وعلاقتها بالعالم من خلال الجسد الذي يمثل لغة خطاب وتعبير يتكلمها الوعي ويعبر بها عن ذاته من خلال الإشارات والإيماءات[367]. وها هو جسد الشاعر يشكله في رؤية تعبر عن موقفه ونظرته للحياة من خلال رؤيته لذاته ووجوده في تأسيس عالمه الحلمي بديلاً عن عالمه الواقعي، فجسده الموجود الذي آل إلى الهزال والنحول لكثرة سفره وترحاله يوازي وجوده الفعلي المتحقق في تحوله إلى سيف هندي حي قوي لا يزال على حدته وقوته وفي ذلك رؤية تأسيسية للذات الإنسانية الشعرية، لقد صور ذلك الجسد الناحل

النحيف سيفاً قاطعاً دليلاً على مضائه وعزيمته وحدته وأصالته وقوته وصلابته وسرعته في القطع والقتل، فالسيف (أداة الموت) مختفي تحت القميص (دلالة الحياة والأمن والستر). لقد حول الشاعر بوعيه الشعري جسده إلى حضور فاعل وإمكانية متحققة في الحياة والموت، إنه يحمل حياته وموته معه في رحيله المستمر إلى اتجاهات وطرق مختلفة تحمل معها الأسرار والمجهول لذا فهو لا ينام بل (يغفو) عند مطيته فهو بين النوم واليقظة، بين الحلم والحقيقة والمرئي واللا مرئي بين النور والظلام في فضاء واسع بعيداً عن الموطن الأصل. يقول[368]:

بعدَ الذي بَدلتِ من عُهودي رأت شُحوبي وَرأت تخديدي

من مُجحفاتِ زَمنٍ مَريدِ نَحْحنَ جِسمي عن نُضار العودِ

بعد اضطرابِ الغُصنِ الأملودِ لا بل قَطعتِ الوصلَ بالصُّدودِ

يعي الشاعر صيرورة الوجود وفناءه أمام حكم الزمن، فكل شيء إلى زوال وانقضاء وفناء، وهذا التغير أو الصيرورة يسلب الإنسان وجوده وحياته ويتضح جلياً على جسده البالي الهزيل محققاً فاعلية الزمن وتغيراته واقترابه عليه في كل يوم من نهايته وموته، لذا بات همه إيجاد البديل عن عالمه الواقعي الذي لا يحقق له وجوده بوصفة قيمة فسعى إلى تغريب ذاته الجسدية وإظهارها جافية قاسية كمعنى شعري متحقق للوصول إلى مرتبة الكمال الإلهي والانقطاع التام عن العالم والتنكر له وعدّه عالماً وهمياً زائلاً[370]. يقول[371]:

بأشعثَ مُنقدِّ القميصِ كأنه صفيحةُ سيفٍ جَفنُهُ مُتخرقُ

سرى ثم أغفى عند رَوعاءَ حُرةٍ ترى خدها في ظُلمةِ الليل يبرقُ

...

فأصبحت أجتاب الفلاة كأنني حُسامٌ جلت عنه المداوسُ مخفقُ

وها هو يمنح جسده تشكيلاً هزيلاً رثاً يوحي بفقدانه الاهتمام بحاجات الجسد من طعام وشراب وراحة واهتمام في مقابل اهتمامه بما يحمله من قيم وما يسعى لتحقيقه من وجود إنساني متفرد، فهو حاضر جسدياً في الوجود الصحراوي ذلك الوجود الذي جعله (أشعث) مغبر، واندماجه في العالم بوساطة جسده يعني النظر إلى هذا العالم من وجهة نظر فريدة، أي أن يكون عالماً صغيراً فريداً من خلال انعكاس العالم على ذاته[372]. لقد غيره طول السفر والهموم الثقيلة التي تعجزه عن الاهتمام بأي شيء حتى (قميصه المنقد) لسرعته في المضي واستمرارية حركته التي مزقت ثيابه عن جسده مستلهماً النص القرآني في شخصية يوسف[373]، وكأن هناك غواية تطارده وتدفعه إلى الهاوية والهلاك لكنه أقوى من كل غوايا الحياة فهو كالسيف القاطع الحاد عزيمة وإرادة وقوة على الرغم من تمزق قميصه الذي لم يضره شيئاً ولم يقلل من قيمته كالسيف الذي لا يضره تخرق جفنه، فالجوهر باق ثابت صلب مهما تغيرت الأحوال وتبدلت الحياة عليه وتمزقت عنه، لقد جعل جسده (سيفاً) ليشكله بهيأة غريبة لا إنسانية تعالياً على جسده البالي المندثر وتحقيقاً لذاته وتأسيساً لقيمه وشعور بالعظمة في التخلي عن رغبات الجسد وتأكيداً لمعاناته وعذاباته التي لم تنته بل باقية معه مادام باقياً في دروب الصحراء يقطعها ويسير على رمالها، فسيره (حركته) هو تجل حيوي للحياة وزخمها، لكنه في الوقت نفسه التجسيد الأسمى لسكن الموت في الحياة، فالجامد الذي لا يتحرك لا يموت، بينما الحي فقط والمليء بالحياة، المتحرك، المتنفس، السائر هو الذي يحمل بذور الموت في جسده، في نبض حياته، لذا تصبح الحياة نبع الموت وشرط وجوده، والحركة شرط وجودي لإدراك الموت للإنسان، إنه جواب صحارى سائراً في الليل أبداً، سريعاً في مضيه واجتيازه، إنها رؤية الشاعر المأساوية ووعيه

لزمنية وجوده وحتمية الموت، وللمفارقة الضدية الكامنة في طبيعة الحياة: فلأنها حياة لذا فهي تحمل بذور الموت[373]. لكنه لا يختار الاستسلام بل (يغفو) قليلاً، يسكن لحين، فهي ليست سوى استراحة قليلة لتبدأ بعدها الرحلة، إنه الأمان المؤقت الذي لا يمثل إلا نقطة انتقال عابرة جداً بين خطرين، فالذات في سيرها لتحقيق إمكانياتها لابد أن تثب من فعل إلى آخر، أما السير المتصل فغير ممكن[374]، فكأنها الاستراحة بين الحياة والموت (الدنيا)، فلقد اختار أن يغفو عند ناقة حرة بيضاء كريمة تبرق في ظلمة الليل مواجهاً هذا الليل المظلم بهذه الناقة البيضاء مجسداً تضاد الوجود ومبلوراً رؤية لإمكانية الخلاص بالرغم من الضياع والتمزق والتساؤل.

ولعل سفره كشف له زيف العالم واختفاء الحقيقة.. فبات غريباً.. يشعر بالانفصال عن جماعته ومجتمعه، قلق، فيقول[375]:

أرقتُ وقد نامَ العُيونُ لمزنةٍ تلألأُ وَهْناً بعد هَدءٍ وَميضُها
أرقتُ له وحدي وقد نام صُحبتي بطيئاً من الغور التهامي نُهوضُها

فالذي يشغله ويسهره ليله لا يشغل الآخرين بل هم نيام لا يرون الحقيقة بينما هو مستيقظ، يراقب، ويترقب وينتظر الآتي، إنه يرى ما لا يراه الآخرون، ويدرك ما لا يدركونه، إنها رؤيته المستنيرة التي تكشف له ما سيكون عليه الآتي. ويقول[376]:

ألا رُبَّ ضيف ليس بالضيف لم يكن لينزل إلا بامرئ غيرِ زُمَّلِ
أتاني بلا شخص وقد نامَ صُحبتي فَبتُّ بليلِ الأرقِ المُتململِ
فلما رأيتُ الصبحَ أقبلُ وجههُ عليَّ كإقبال الأغرِّ المُحجلِ
رفعت له رحلي على ظهر عرمسٍ رُواعِ الفؤادِ حُرةِ الوجهِ عَيطلِ

لقد اختاره الهم ليحل ضيفاً عليه، ولكنه ضيف غير مرغوب

فيه، لقد اصطفاه هو من دون صحبه، إنه شعور بالعزلة عن كل وجود للغير، فالذات الموجودة تشعر بوجودها المستقل، لكنها ليست عزلة مطلقة، فالآخر حاضر خارج الذات بوصفه فعلاً لتحقق الذات إمكانياتها بالضرورة، فالذات متحركة واعية متيقظة في مقابل الآخر الساكن غير الواعي النائم بل الغافل، إنه شعور بالقلق يجتاحه ويبعد عنه النوم، إنه الشعور بفرار الموجود بأسره وانزلاقه، إنه الإحساس بالعدم الذي يطارد كينونة الوجود وينقله من الإمكان إلى الواقع[377]، فقلقه يبصره بحقيقة مصيره، إنه يعيش الحاضر، الآن، ويخشى المستقبل، لذا يشعر بثقل الزمان وتباطئه (فبات ليله أرقاً متململاً)، ولكن قلقه كشف له عن حريته، فالشعور بالعدم وضعه أمام اختيارات، والحرية اختيار، إنه يحس فرديته إلى أعلى حد، فها هو الصبح المضيء يقبل عليه بعد أدبار الليل بكل ما فيه من هموم وأرق وقلق وكأن الصبح يحمل البشرى والخير، فهو مقبل عليه - وكأنه صباحه لوحده - كإقبال الفرس الأبيض المشرق اللامع في جبهته وقوائمه وكأن النور والضياء أقبل عليه بعد ظلمة الليل الطويل في تشكيل ضدي بين النور والظلام، بين ظلام الدهر الأرضي وإشراق النور السماوي في محاولة لتجاوز الذات وتعاليها، تلك الفردية التي تظهر بشكل جلي في شعوره بالتفرد والتعالي والرفعة عن كل شيء أرضي والاقتراب مما هو سمائي، فيقول[378]:

نظرتُ كما جَلى على رأسِ رهوةٍ   من الطيرِ أقنى يَنفضُ الطلَّ أزرقُ
طِراقُ الخوافي واقِعٌ فوقَ ربعةٍ   ندى ليلهِ في ريشهِ يترقرقُ

إنه حلم الطيران الذي يراود الشاعر ويمثل له حلم التحرر والصعود والارتقاء، الارتقاء مكانياً للارتقاء روحياً، فالذات تعلو على نفسها بأن تغزو مواضع جديدة، فها هو يختار مكاناً مرتفعاً بما

يحمله من دلالات القدسية وتلقي الوحي والنبوءات والكشف والخلاص والتطهير في محاولة لتجاوز واقعه الراهن والصعود إلى الأعالي للنظر من فوق إلى حقيقة الكون كأنه (بازي) قوي البصر حاده ينفض الشخوص ليرى هل هناك فريسته، إنه يحمل الموت بمنقاره (الأزرق)، ناضج يمتلك خبرة ودراية، إن وعيه الشعري يسقط على هذا البازي رؤيته وذاتيته التي تتحدث وتبني عالمه في جو من الرفعة والتأمل، فالنظر من أعلى يجعل الرؤية أوسع وأشمل ومن ثم سيشعر الرائي بالانكفاء على الذات وبأنه يملك الكون كله حتى وإن لم يملكه حقيقة. ويقول[379]:

مللتُ به الثواءَ وأرقتني هُمومٌ لا تنامُ ولا تُنيمُ
أبيتُ الليلَ أرعى كُل نَجمٍ وشَرُّ رِعايةِ العينِ النجومُ

الشعور بالتوقف والسكونية وعدم الحركة يجعله يشعر بالملل، فالهموم تطارده فلا هي تغفل عنه وتتركه ولا هي تجعله يغفل عنها وينام، إن ما يشغله أكبر من مجرد هموم، فهو يراقب ويرصد ويتابع ويتطلع للحصول على غرضه المنشود لذا يشعر بالتبرم لرغبته في اختصار الامتداد الزماني أو المكاني، أي في اللقاء الآني، إنه شعور بعجزه ونقصه الذي يدفعه دائماً إلى التطلع والترقب لشيء أكبر[380]. فها هو متعلق بالنجوم يراقبها ويرعاها وكأنه يتابع مصيره فيها، إنه التعلق بالأعالي وبلوغ الذرى واللمعان في سماء الوجود، إنها رؤية الشاعر البعيدة الآفاق للوصول إلى القمة، إلى عنان السماء، والابتعاد عن الأرض وما فيها، تدفعه رغبة بعدم الرضى والشعور بالانفصال مكانياً وزمانياً عن كل شيء حوله. يقول[381]:

وحَرفٍ نِيافِ السَّمكِ مقورةِ القَرا دواءُ الفيافي: مَلعُها وخبيبها
كأن قتودي فوقَها عُشُّ طائرٍ على لينةٍ سَوقاءَ تَهفو جُنوبها

يتقدم كلامه بالحديث عن الناقة، رفيقة رحلته في ضمورها وسرعتها وهزالها، إنها المعادل الموضوعي للشاعر/ الإنسان اللاهث وراء المجهول، وراء الرفعة والخلود في فضاء الوجود اللامحدود، لذا فهو يرى رحله كأنه (عش طائر) فالحلم يراوده بهناءة البيت الذي يعيده إلى بدائية المأوى، إلى العش الصغير المريح الدافئ والتائه بين الأغصان في الوقت نفسه، إنها الأحلام التي تحب أن تحط عالياً، فـ «صورة العش في الأدب هي صورة طفولية بشكل عام»[382]، إنها العودة بنا إلى الطفولة، إنه الاختفاء في الأعلى، والشجرة التي حملت هذا العش ونالت شرف استضافته أصبحت ردهة له وملجأ وانخرطت في سره، لقد أخفت هذه الشجرة ليس العش فقط بل حالم عظيم لاسيما وأنها شجرة مقدسة كـ (النخلة).

إن العش يمثل حلم البيت البسيط الذي تتحقق فيه الراحة والهدوء، إنه الحلم بالحياة المجنحة، والحماية والأمان، لكنه هش، معلق بين السماء والأرض يدفع إلى أحلام يقظة الأمان، إنه مركز حياة الشاعر الذي يختفي داخل الاتساع الكبير للحياة، إنه المنبع الذي تنبثق منه الثقة بالعالم، فالبيت المدرك عبر إمكانيات الحلم يصبح عشاً في العالم، إنه التأمل بموضوع وجوده في إطار وجود العالم، فالعالم هو عش الإنسانية، إنه كتلة مصاغة من الأرض والسماء، من الموت والحياة، من نوعين من الزمن: نوع نهبه وآخر نفتقده[383]. وتبقى صورة العش هي الناطقة أمام صمت الإنسان، ويبقى خياله الحلمي مستمراً لا يسكن أبداً لأن هنالك دائماً وجوداً أكثر مما تراه العين، وجوداً فوق الواقع[384].

لقد اختار الشاعر هنا العيش في الأماكن المرتفعة، والثبات أمام الهشاشة، والوضوح أمام الخفاء، والاستقرار أمام التحرك

والاضطراب، لقد اختار أن يكون هناك في قمة برجه ليرى العالم وقد سيطر عليه فيراه صغيراً جداً، فكل شيء صغير لأنه هو في مكان عال، ومادام عالياً فهو عظيم. إن علو موقعه برهان على عظمته[385].

ولعل شعوره بالعظمة والرفعة نابع من فخره بنسبه وقومه، فيقول[386]:

إذا نحنُ قايسنا أُناساً إلى العُلا ... وإنْ كَرُموا لم يَستطعنا المُقايسُ

نغارُ إذا ما الرُّوعُ أبدى عن البُرى ... ونقري سديف الشحمِ والماءُ جامِسُ

وإنا لخشنٌ في اللقاءِ أعزةٌ ... وفي الحي وضاحونَ بيضٌ قلامسُ

وقومٍ كرامٍ أنكحتنا بناتِهم ... ظُباتُ السيوفِ والرماحُ المداعسُ

فالشاعر يفتخر قبلياً بأمجاد قومه وبطولاتهم ومنزلتهم الرفيعة العالية فهم أرفع العرب مكانة وعلو منزلة مشيراً إلى عراقتهم وأمجادهم، فوجودهم هو من أجل الآخرين في الكرم والشجاعة والنجدة، فهم شجعان أقوياء في المعركة لا يهابون العدو ولا يهابون الموت، وهم لا يقبلون الضيم ولا يرضون بالهوان، إنهم بين قومهم السادة الوضاحون المشرقون وجوهاً وبياضاً، كراماً حسان الوجوه، يبلغ كرمهم البحر في سعته وعطائه ولا محدوديته، فالبياض والكرم صفتان متلازمتان في قومه لما تحملانه من قيم ومعان تحقق الوجود الإنساني والقيم هي المعنى الذي يجده الإنسان لحياته، هي جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها فقد تخلى عن وجوده[387]. فقيمة الأبيض المقترن بقيمة الكرم تعبران عن رؤية الشاعر للعالم، فكلاهما فياض في ذاته، عطاؤه مطلق كالبحر اللامحدود إنه «تعالي الذات على فرديتها وعلى غريزة التملك الضيقة، وانفتاحها على الآخر انفتاحاً مطلقاً... وتتهلل بهجة بتعاليها وعطائها الذي يحقق حرية الآخر، وها هنا أيضاً يكون الارتباط شرطياً بين البياض والكرم فالعلو فالحرية»[388]. لقد حقق

الشاعر ذاته ووجوده بوجود الآخرين ومعهم، إنه جزء من قومه ينتمي إليهم وينتمون له وفخره بهم هو في حقيقته فخر بنفسه وتحقيقاً لها وتأكيداً لوجودها أمام خطر المجهول. ويقول[389]:

أبى عزُّ قومي أن تَخافَ ظعائني صباحاً وأضعافُ العديدِ المُجمهرُ
أنا ابنُ الذينَ استنزلوا شيخ وائلٍ وعمرو بن هندٍ والقنا يتطيرُ
سَمَونا له حتى صَبحنا رجالَهُ صُدورَ القنا فوق العناجيج تخطرُ
بذي لَجبٍ تدعو عدياً كُماتهُ إذا عشنتْ فوق القوانسِ عثيرُ
وأنا لحيٌّ ما تزالُ جيادنا توطأ أكبادَ الكُماةِ وتأسرُ
أخذنا على الجفرين آل محرق ولاقى أبو قابوس منا ومُنذرُ
وأبرهةَ اصطادت صُدورُ رماحنا جهاراً، وعثنونُ العجاجة أكدرُ
تنحى له عمرو فشك ضلوعه بنافذة نجلاءَ، والخيلُ تَضبرُ
أبي فارس الحواء يوم هبالةٍ إذا الخيل في القتلى من القوم تعثرُ
يُقدمها للموت حتى لبانُها من الطعن نضاح الجديات أحمرُ
كأن فُروج اللامة السردِ شَدُّها على نفسه عَبلُ الذراعين مُخدرُ
وعَمي الذي قاد الربابَ جماعةً وسعداً، هو الرأسُ الرئيسُ المؤمرُ

يبدو الشاعر في فخره ممتلئاً بتاريخ قومه القديم، ومعتزاً بأسلافه، فالماضي يشكل مواجهة للحاضر، والشاعر يفخر بالماضي في محاولة لتحطيم الزمن، فينتقل إلى حاضره، لقد أصبح الماضي جزءاً من الحاضر، إنها استمرارية الماضي إلى الحاضر، وعلى الرغم من أن الإسلام قد ألغى العصبية القبلية لكن الشاعر مستمر في فخره القبلي الذي ينطلق منه للفخر بذاته فخراً بعيداً، ولعل من أسباب ذلك الصراعات التي عاشها المجتمع والتي أدت إلى انحلاله[390]:

أبَتْ إبلي تَعرفُ الضيمُ نيبها ... إذا اجتيب للحربِ العوانُ السنورُ
لها حومةُ العزِّ التي لا يرومُها ... مُخيضٌ، ومن عَيلان نَصرٌ مُؤزرُ
تَجرُّ السلوقي الرباب وراءها ... وسعدٌ يَهزون القنا حين تذعرُ
وعمرو وأبناء النوارِ كأنهم ... نجوم الثريا في الدُّجا حين تَبهرُ
فهل شاعرٌ أو فاخرٌ غيرُ شاعر ... بقومٍ كقومي أيها الناس يفخرُ
على من يصلي من معد وغيرهم ... بطم كأهوالِ الدُّجى حين تزخرُ
هم المنصبُ العادي مجداً وعزة ... وهم من حصى الدهنا ويبرينَ أكثرُ
وهم علموا الناسَ الرئاسة لم يَسر ... بها قبلهم من سائرِ الناسِ معشرُ

تشكل الناقة معادلاً موضوعياً له، فالمعروف أن الشاعر العربي يذبح الناقة المسنة (النيب) التي ترمز إلى الزمن، فالزمن قديم لكنه قوي وكذلك الناقة، في محاولة للانتصار على الزمن. لقد خرق ذو الرمة المتعارف عليه إذ جعل (النيب) بأهمية الإبل الأخرى لأنه تجاوز الزمن وخرج عن إطاره، وأصبح لا زمنياً، إنه يحقق انتصاره على الزمن، ويحاول التحكم في الزمن لا الزمن يتحكم فيه[391]:

أبى الله إلا أننا آل خندفٍ ... بنا يسمعُ الصوتَ الأنامُ ويبصرُ
لنا الهامَةُ الكبرى التي كلُّ هامةٍ ... وإن عَظُمتْ منها أذلُّ وأصغرُ
إذا ما تمضرنا فما الناس غيرنا ... ونُضعفُ أضعافاً ولا نتمضرُ
إذا مضرُ الحمراءُ عَبَّ عُبابها ... فمن يتصدى مَوجها حين يطحرُ

تشكل الناقة معادلاً موضوعياً له، فالمعروف أن الشاعر العربي يذبح الناقة المسنة (النيب) التي ترمز إلى الزمن، فالزمن قديم لكنه قوي وكذلك الناقة، في محاولة للانتصار على الزمن. لقد خرق ذو الرمة المتعارف عليه إذ جعل (النيب) بأهمية الإبل الأخرى لأنه تجاوز

يتداخل في فخره الماضي والحاضر في محاولة لتحطيم أبعاد الزمن واستمرارية التواصل، إنه يسعى لتحقيق الكائن الكامل، كائن يوجد في الآن الذي تتحد فيه أقطار الزمان الثلاثة: أي الماضي والحاضر والمستقبل، فكلما تكامل الموجود كلما أمكن اختصار الأبعاد الزمانية والمكانية لوجوده[392]، لكن الشاعر لا يكتفي بفخره عند هذا الحد بل تجاوز المعقول، واخترق المتعارف، فتساوى بالعظماء[393]:

أنا ابنُ .... الكرام فمن دعا ... أبا غيرهم لابُد أن سوف يقهرُ

ألم تعلموا أني سَموتُ لمن دعا ... له الشيخُ إبراهيمُ والشيخُ يذكرُ

ليالي تحتلُّ الأباطح جرهم ... وإذ بأبينا كعبةُ الله تعمرُ

نبي الهدى منا وكُل خليفةٍ ... فهل مثل هذا في البرية مفخرُ

لنا الناسُ أعطاناهُم ... عنوةً ... ونحن له، واللهُ أعلى وأكبرُ

أنا ابنُ معدٍّ وابن عدنان انتمي ... إلى من له في العزّ وردٌ ومصدرُ

لنا موقف الداعينَ شُعثاً عشيةً ... وحيثُ الهدايا بالمشاعرِ تنحرُ

وجمعٌ وبطحاءُ البطاحِ التي بها ... لنا مسجدُ الله الحرام المطهرُ

وكل كريمٍ من أناسٍ سوائنا ... إذا ما التقينا خلفنا متأخرُ

إذا نحن رفلنا امرءاً ساد قومه ... وإن لم يكُن من قبلِ ذلك يذكرُ

هل الناسُ إلا نحنُ أم هل لغيرنا ... بني خندفٍ إلا العواري منبرُ

أبونا إياسُ قَدّنا من أديمه ... لوالدةٍ تدهي البنين وتُذكرُ

ومنا بناةُ المجدِ قد علمت به ... مَعدّومنا الجوهرُ المتخيرُ

أنا ابنُ خليلِ الله وابنُ الذي له الـ ... مشاعرُ حتى يَصدُر الناسُ تشعرُ

لقد امتد فخره إلى إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام وإلى

النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ويفخر أنه ابن هؤلاء الأنبياء الكرام، وأن نسبه يسمو إلى إسماعيل عليه السلام مشيراً إلى شعيرة الهدي (الإسماعيل)، لقد تداخل فخره بين الإسلام وما قبله، إنه يستمد منهم قوة مواجهة الزمن، في محاولة لتأكيد قوته وصلابته أمام الشعور بالضعف والهشاشة الذي يتملكه ويحاول التعالي عليه، إنه في صراع مع الزمن: الماضي/ الحاضر، فالعز والرفعة والمجد باقية في مواجهة الفناء واستمرارية البقاء وعدم التلاشي، إنه صراع مع الآخر الذي يمثل الفناء، فالرد على الآخر هو بحد ذاته رد على الفناء.

ويفخر الشاعر بعقله وحكمته ورأيه، فيقول[394]:

فأصبحتُ أرمي كل شَبحٍ وحائلٍ كأني مُسوي قسمةِ الأرضِ صادعُ

كما نفضَ الأشباحُ بالطرف غُدوةً من الطيرِ أقنى أشهلُ العينِ واقعُ

ثنتهُ عن الأقناصِ يوماً وليلةً أهاضيبُ حتى أقلعت وهو جائعُ

لقد بات ينظر إلى كل شخص مرئي ولا مرئي، متحرك ومجهول، خيالي وواقعي نظرة تفصل بينهما وتقسمهما إلى طرفي الأرض كأنه قاضي يفرق بين الحق والباطل، إنه الحلم بالعدل، فهو لا يكتفي بالمرئي الظاهر بل يبعد ببصيرته إلى ما وراء المرئي، ويقول[395]:

أعاذلَ قد أكثرتِ من قيل قائلٍ وعيبٌ على ذي اللب لومُ العواذلِ

أعاذلَ قد جربتُ في الدهرِ ما كفى ونظرتُ في أعقابِ حق وباطلِ

فأيقن قلبي أنني تابعٌ أبي وغائلتي غول القرونُ الأوائلِ

إنه يضيق بعذل عاذلته فهو يدرك ويعي حقيقة الحياة والوجود فيتجاوز كل ما عداه ، فهو يشعر بلا جدوى الحياة وباقتراب الموت وأن كل شيء إلى زوال وانقضاء فلا شيء يدوم، فالزمان يسير إلى

الأمام وكلما تقدم كان بالفعل في شيخوخة الموت، إنها رؤية مأساوية لمصير الحياة الفاني ولحتمية الموت.

ويشعر ذو الرمة بالتفرد والتميز عن باقي الشعراء، فشعره غريب لا يقدر عليه أحد، بل لقد فاق كل شعر سواه، يقول[396]:

وشعرٍ قد أرقتُ له غريبٍ أجنبهُ المساندَ والمُحالا

فبت أقيمه وأقُدُّ منه قوافي لا أعُدُّ لها مثالا

غرائبَ قد عُرفنَ بكل أفقٍ من الآفاق تفتعل افتعالا

...

ولم أمدح لأرضيهُ بشعري لئيماً أن يكون أصاب مالا

فلا أخزى إذا ما قيلَ: قالا ولكن الكرام لهم ثنائي

إنه شعور بالتعالي والتجاوز والارتقاء فوق كل الأشعار مؤكداً لا تناهيه وعدم الاكتفاء بذاته بل سعي إلى الكمال، فلم يكن ذلك الشاعر المتكسب الذي سخر شعره للمدح ليحصل على مغانم المديح ليجمع مهر صاحبته - كما قيل عنه - ولم يكن مقلداً لأحد في شعره على الرغم من كون عائلته تتميز بقول الشعر، لكنه لم يقلدهم ولم يحذو حذوهم[397]. لقد كان الشعر لديه لغرض الشعر، فلا يصدر عن تكلف بل هو طبع مركز فيه فقد امتاز بفرادته من بين شعراء عصره فلم يتخذ الشعر حرفة وصناعة وسلماً في عصر سعى الشعراء فيه للتكسب بأشعارهم والوقوف بباب الأمراء والممدوحين. لقد تجاوز بشعره حدود الكون، فلقد عرفت شعره كل الآفاق الأرضية والسماوية، لقد أدخل شعره في دائرة الأساطير فأخرجه من طور المحلية إلى العالمية، ويقول[398]:

فأصبحتُ أرميكُم بكل غريبةٍ تُجدُّ الليالي عارَها وتزيدُها

قوافٍ كشامِ الوجهِ باقٍ حبارها إذا أرسلتْ لم يُثْنَ يوماً شرودُها
توافى بها الركبانُ في كل موسمٍ ويحلى بأفواهِ الرواة نشيدُها

لقد استخدم شعره سلاحاً لتهديد الآخرين لأثره وقوته وعلو منزلته ولوصوله إلى كل الناس (عامتهم وخاصتهم)، إنه يعي قوة تأثير شعره على عامة الناس خاصة، فهو شاعر شعبي تحبه العامة أكثر من الخاصة لأنه يأنف التكسب بشعره فضلاً عن كون خطابه ليس سياسياً لذا فهو على يقين من بقاء شعره وثباته وخلوده وديمومته كبقاء أثر الشامة على الوجه واضحة جلية لا يمكن إخفاءها، فاستخدم لغة الأبدية والخلود ليؤكد استمرارية شعره وأثره الباقي على مر الزمان الذي لا يمكن أن يمحى أو يختفي. يقول[398]:

سيأتيكم مني ثناءٌ ومدحةٌ محبرةٌ صعب غريضٌ قريضُها
سيبقى لكم ألا تزالَ قصيدةٌ إذا استحفرت أخرى قضيبٌ أروضُها
رياضةَ مَخلوجٍ، وكل قصيدةٍ وإن صعبتْ سهلٌ عليّ عَروضُها
وقافيةٍ مثلِ السنانِ نطقتُها تبيد المخازي وهي باقٍ مضيضُها
وتَزدادُ في عينِ الحبيبِ ملاحة ويزدادُ تقبيحاً إليها بَغيضُها

لعل قصائده في المديح والثناء لا تقل أهمية عن باقي شعره فهي كالثوب الموشى المزين دلالة الفعل الإنساني وتأكيداً للثبات والجدة والجمال، فقصائده نابعة من طبيعته وفطرته لم يأخذها من أحد، فهي باقية مستمرة إذا ما انتهى من واحدة ابتدأ بالأخرى. وقوافيه حادة ثابتة شديدة مثل حد السنان في طعنه، وكلما ازدادت قدماً ازدادت أصالة وعتقاً وملاحة كالحسناء.

والإنسان كائن غير مكتف بذاته فهو يحتاج للآخر دائماً، فوجود الآخر ضرورة لوجوده وإدراك ذاته من خلال الانفتاح على الآخر ورؤية

الآخر لذات الإنسان ومشاركته له في معاناته ومأساته والشاعر يعي ذلك ويدركه لذا كان للآخر وجود حيوي في شعره، فيقول[399]:

تقولُ سُليمى إذ رأتني كأنني   لنجم الثريا راقبٌ استحيلُها
أشكوى حمتك النومَ أم نَفرتْ به   هُمومٌ تعنى بعد وهنٍ دخيلُها
فقلت لها: لا بل همومٌ تضيفت   ثويك، والظلماءُ مُلقى سُدولُها

إن سليمى تمثل (الآخر) بالنسبة للشاعر، التضاد بين (الأنا) و(الآخر) الذي يحقق (للأنا) ذاتيتها ووجودها، فالشاعر يعي الآخر (سليمى) لأنه يسمعها ويراها، وكذلك هي (الآخر) تعي الشاعر (الأنا) الذي تسمعه وتراه وتدركه موضوعاً لرؤيتها، فهي تراه كئيباً حزيناً مهموماً مترقباً ومنتظراً لآتي مجهول فتتساءل أشكوى أم هموم تمنعه المنام وتزيد في حيرته وقلقه، والسؤال تأكيد لفعل الوجود للأنا وللآخر، إنه يشاركها المكان والزمان لكنه يختلف عنها في رؤيته ومنظوره الخاص لهذا العالم[400]. فالهموم التي تشغله لا تعرفها هي والظلام المحيط به لا تراه مثلما يراه هو، لكنه يشعر بحضور الآخر ووجوده وهذا جزء من تحقيق ذاته وثباتها وإدراك لكونه ليس وحده، فالأنت المتفوق ليس وحده، وان ليس الواحد ضد الآخر، واننا لا نتنافى بل كلانا معاً، ولكي يحقق الشاعر شخصيته في حقل متزن لذا يشكل الآخر طرفاً في حوار[401]. ويقول[402]:

وقائلةٍ تخشى عليّ: أظنهُ   سيوُدي به ترحالهُ ومَذاهبُه

إن صوت الآخر ينطلق من صوت الأنا المتنبئة بهلاكه ونهايته وحتفه، إنه يتعالى على توتره ومخاوفه ليعيد لنفسه الثقة، وليؤكد ذاته، ويقول[403]:

أعاذلَ غضي من لسانِكِ عن عذلي   فما كلُّ من يَهوى رشادي على شكلي

فما لام يوماً من أخٍ وهو صادقٌ   أخائي ولا اعتلت على ضيفها إبلي
إذا كان فيها الرِّسلُ لم تأتِ دونَهُ   فصالي، ولو كانت عجافاً، ولا أهلي
وإن تعتذرْ بالمحل من ذي ضروعها   على الضيف يَجرحْ في عَراقيبها نصلي
وقائلةٍ: ما بال غيلان لم ينخ   إلى مُنتهى الحاجاتِ، لم تَدرِ ما شُغلي
ولو قُمتُ مُذ قامَ ابنُ ليلى تعد هَوت   ركابي بأفواهِ السَّماوةِ والرِّجل
ولكن عَداني أن أكون أتيته   عقابيلُ أوصاب يُشبهنَ بالخَبلِ
رأتني كلابُ الحَيِّ حتى عَرفنني   ومدت نسوج العنكبوت على رَحلي

إن علاقته بالآخر علاقة حوار وهي من ثم تحفظ له أخريته وتفرده وتفسح له مجالاً ليكون ذاته، فالشاعر يرى ما لا تراه العاذلة فهو شعور بالانفصال وتفرد الرؤية وثبات على الموقف على الرغم من كل التضحيات، فها هو يرعى العلاقات الاجتماعية كالكرم فيقري ضيفه ولا يمنعه عن غيره إلا المرض الذي يشل حركته ويقعده ويشعره بعجزه حتى بات ساكناً مدت نسوج العنكبوت على رحله وعرفته كلاب الحي فلم يعد غريباً لطول مقامه، إنه الإحساس بالعجز ودنو الأجل واقتراب الموت والشعور بغدر الزمان إنها رؤيته المأساوية لفنائه ونهايته التي لم تدركها (سألته).

نستخلص من هذا رؤية الشاعر لذاته فكأنه الكائن الذي استيقظ من سبات طويل، فنراه يدعو الناس للاستيقاظ بعد أن أدرك غيبوبتهم عن العالم والوعي واستغراقهم في نوم طويل، وعيشهم في أحلام توهمهم بالوصول إلى السعادة، فيدعوهم لتحرير أنفسهم من هذه الأوهام والوصول إلى الحقيقة التي تجعلهم أحراراً، الحقيقة التي توصل إلى خلاص الإنسان.

الهوامش

163) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي 13/1-26، و: الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة الموصل 1992: 24.

164) ينظر: مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة ع 6، 1986.

165) ينظر: مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى: جورج سنتيانا: 17.

166) ينظر: الرؤى المقنعة: 473.

167) ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي: عبدالقادر القط: 403.

168) ينظر: جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا: 171.

169) أحلام الخيال الفني: 318.

170) التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف: 250.

171) ينظر: ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء: يوسف خليف: 25.

172) ديوانه: ق 27، 878/2 يا بن: زجر وحداء، يريد: زجرة للإبل، القوارح: التي استبان حملها من الإبل.

173) ينظر: تشكيل الخطاب الشعري: 45.

174) ينظر: الطير وعالمه الحيواني في الشعر الجاهلي: د. عبدالقادر الرباعي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع 31، 1986 : 92.

175) شعر ذي الرمة، دراسة فنية : خالد ناجي حمد السامرائي ، رسالة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، 1997 : 169.

176) ديوانه: ق 19، 674/2 عساقلها: السراب، الأوام: شدة العطش، الوجيف: ضرب من السير، الجروم: الأجسام.

177) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي: 250.

178) التطور والتجديد في الشعر الأموي: 256.

179) ينظر: الرؤى المقنعة: 325.

180) ينظر: الرؤى المقنعة: 400-401.

181) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): هلال محمد جهاد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، 1998 : 183.

182) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 161-163.

183) ينظر: ديوانه: ق 30، 33، 39، 50، 58، 5، 6، 7، 9، 16، 23، 24، 28، 35، 40، 41، 42، 66، 87.

184) ديوانه: ق 8، 278/1 وينظر: ق 10.

185) ينظر: الجمال في الوعي الشعري قبل الإسلام: 179.

186) ديوانه: ق 12، 410/1 تراطنهم: كلامهم، اللجة: الماء الكثير، الدياميم: الفلوات، القنان: الصغار من الجبال.

187) ينظر: جماليات المكان: 170.

188) ديوانه: ق 76، 1667/3، وينظر: ق 32. شهر ناجر: شهر تموز، سمادير: غشاوة على العين.

189) ينظر: عصر السريالية: والاس فاولي، ترجمة: خالدة سعيد: 30.

190) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير : مطاع صفدي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 38، 1986 : 10.

191) ينظر: جماليات المكان: 32.

192) تنوير المنير: 11.

193) ديوانه: ق 36، 1132/2، وينظر: ق 11، 45. الهبرزي: الماضي على كل شيء، المغامس: الذي يغامس في الأمور.

194) ينظر: القطا في اللغة والشعر العربي القديم: د. محمد السليمان السديس، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، م 12، ع 1، 1985.

195) ديوانه: ق 5، 198/1، وينظر: ق 16، 87.

196) ينظر: الصحراء وراموزها «لبيد بن ربيعة»: أندريه مايكل، تر: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، مجلة البحرين الثقافية، ع 15، 1998.

197) ديوانه: ق 13، 489/1 وينظر: ق 26.

198) ينظر: جماليات المكان: 171.

199) ينظر: م.ن: 39.

200) مفاتيح القصيدة الجاهلية: 45.

201) ينظر: جماليات المكان: 46.

202) ينظر: م.ن: 32.

203) ينظر: الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: إحسان الديك، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، م 3، ع 2، 1999: 263-264.

204) ديوانه: ق 2، 147/1 وينظر: ق 20، 27.

205) ينظر: جماليات المكان: 166.

206) ينظر: م.ن : 168.

207) ينظر: م.ن : 163.

208) ديوانه: ق 12، 407/1، وينظر: ق 33. واصية: فلاة متصلة بأخرى، معكوم: عمامة توضع على فم البعير.

209) ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي: 265.

210) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الآفاق النظرية وواقعية التطبيق: د. قاسم البريسم: 74.

211) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 172.

212) ديوانه: ق 26، 845/2، وينظر: ق 27، 39، 65، 87.

213) ديوانه: ق 58، 1576/3.

214) الصحراء وراموزها: 72.

215) ينظر: القاموس المحيط: للفيروز آبادي 53/1.

216) تشكيل الخطاب الشعري: 52.

217) ينظر: م.ن: 52.

218) ينظر: الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف: 110.

219) ديوانه: ق 5، 203/1، وينظر: ق 10، 12 من الملحقات.

220) ينظر: الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع: 110.

221) ديوانه: ق 16، 631/2.

222) ينظر: الحياة والموت في الشعر الأموي: د. محمد بن حسن الزير: 311.

223) ينظر: أسطورة سيزيف: ألبير كامو، ترجمة: أنيس زكي: 35.

224) ينظر: الصوفية والسوريالية: 152.

225) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي: د. نوري حمودي القيسي: 95.

226) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 168-169.

227) في الشعر الإسلامي والأموي: 403-404.

228) ديوانه: ق 12، 423/1. علكوم: غليظ، الميس: شجر تعمل منه الرحال، قعقع: حرك، بصباص: الناجي السريع، الشعشعانات: الإبل الطوال الخفاف، العياهيم: الغلاظ الشداد السمان، الأضا: الغدير، الشغاميم: التوأم الحسان من الإبل.

229) ينظر: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: د. عبدالفتاح فيدوح: 79.

230): ينظر: أحلام الخيال الفني: 182.

231) ينظر: الهامة والصدى، صدى الروح في الشعر الجاهلي: 640.

232) ق 13، 468/1، وينظر ق 49، 67. دعموص: دويبة تكون في الماء الكدر يشبه الجنين بها، وظيف: عظم الساق، سهوق: طويل، المنجمان: عظمان شاخصان في باطن الكعبين، خرنق: ولد الأرنب، محال: فقار الظهر، الدلاص: الأملس البراق، دفواء: ناقة فيها انحناء، حاذان: ما وقع عليه الذنب من دبر الفخذين، مجلوز: مطوي شديد عليهما اللحم، النقوان: الفخذين، البضيع: اللحم.

233) ديوانه: ق 39، 1216، وينظر ق 5، 11. أرفض أطراف: تفتح طيها من طول السفر، الجرم: الجسد، حشر: لطيفة محددة، السبت: النعل المدبوغة، جلس: سمينة.

234) ينظر: الرؤى المقنعة: 400-401.

235) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: 100.

236) الشعر بين الرؤيا والتشكيل: عبدالعزيز المقالح: 100.

237) أحلام الخيال الفني: 181.

238) التفسير الأسطوري للشعر القديم: أحمد كمال زكي، مجلة فصول، ع 1981،3: 121.

239) ديوانه: ق 1،8، 279/1، أوغل: أبعد في الأرض، لهاله: الأرض المستوية، خوصاً: غائرات العيون، الآطال: الخواصر، الأغفال: أرض لا علم بها، نغضان: التحرك والاضطراب.

240) ينظر: القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية: د. سوزان ستيتكيفيتش ، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، م 60، 1985 : 65.

241) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 121.

242) ينظر: الأسطورة والرمز في الأدب الجاهلي: عادل البياتي، من كتاب الشعر والمجتمع (مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث): 132.

243) الأمل في الشعر العربي قبل الإسلام: احمد محمود زيدان العبيدي، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل: 208.

244) ينظر : ديوانه : ق 35، 25، 11، 41، 66.

245) الحياة والموت في الشعر الأموي: 314.

246) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 176.

247) ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي: 426.

248) ينظر: ديوانه: ق 6، 11، 30، 41، 45، 66.

249) ينظر: ديوانه: ق 1، 12، 14، 25، 28.

250) ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب روميه: 128.

251) ينظر: ديوانه: ق 26، 28، 33، 39.

252) ديوانه: ق 6، 240/1 حرورها: الريح الحارة، نزورها: القليلة الولد، طرورها: إذا نبت شعره ووبره، تلوحن: استعطشن، مطلخم: متكبر، العلاجيم: الضفادع، أهب: أيقظ، صباح: رجل من بني ضبة (صائد).

253) ديوانه: ق 50/1،1 وينظر: ق 12، 14. الأجة: التوهج، صوح: يبس وتشقق، ناج: تشتد وتسرع، الثميلة: البقية تبقى من العلف والماء في بطن البعير وغيره.

254) ينظر: الزمن في الأدب: هانز ميرهوف: تر: د. أسعد رزوق: 22.

255) قب: ضمر، كربت: دنت، الحوباء: النفس، منصلتاً: منجرداً مسرعاً ماضياً، تنكب: تنحى ومال، أرفضت: تفرقت، جزيقتها: جماعتها، جلب: تطرد وتساق.

256) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام: مؤيد محمد صالح اليوزبكي، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 1992 : 260.

257) القلق والاغتراب في شعر ما قبل الإسلام: د. عمر الطالب: 198.

258) الاشاء: النخل الصغار، تسامى: تطاول.

259) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 167.

260) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة نصر: 45.

261) جلان: قبيلة من عنزة، منزرب: داخل في حفرته، هدت: تقدمت، قضباً: السهام، العقاب: العصب تعمل منه الأوتار.

262) ينظر: أحلام الخيال الفني 240.

263) ينظر: م.ن: 240.

264) أحلام الخيال الفني: 221.

265) أحلام الخيال الفني: 221.

266) ينظر: سورة طه، الآية (102).

267) أحلام الخيال الفني: 267.

268) ودقت: دنت، الاهضام: ما انخفض من الأرض، أطباها: دعاها، تجب: تخفق، القصع : قتل العطش، قرم: شديد الشهوة إلى اللحم.

269) الرؤى المقنعة: 380.

270) ديوانه: 67، 1704/1 وينظر: ق 9، 12، 30، 33. أخنس: قصير الأنف، سراته: ظهره، الوعساء: رابية من الرمل لا تبلغ أن تكون كثيباً، الحوادر: المكتنزة من الرمل، البلوقة: أرض مستوية فيها لين ، المشاعر: كل موضع فيه حمر وأشجار، الحرجف: الريح الشديدة الباردة، أسباط الحقوف: نبات رمل ينبت فوق كثبان الرمال، التياهر: الرمال العظام، عوكلات: أي صعاب، عوانك: مشرفات يصعب صعودها، القرم: فحل الإبل، عذوياً: رافعاً رأسه لا يرعى.

271) ينظر: النار في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم، مجلة دراسات، م 15، ع 3، 1988، الأردن: 90.

272) الرؤى المقنعة: 420.

273) ينظر: النار في الشعر الجاهلي: 90.

274) الرؤى المقنعة: 417.

275) ديوانه: ق 1، 74/1 وينظر ق 87، 50. شبب: مسن، الربب: بقل ناعم، خبب: طرائق من الرمل، النشاص: ما ارتفع من السحاب وتراكم ، مرتكم : كثيباً متراكم، الهدف: ما اشرف من الرمل، الحائل: المتغير اللون، الفرصاد : شجر التوت، مجرمز: ثور قد انقبض واجتمع بعضه إلى بعض من البرد والمطر، متقبي: لابس قباء، عزب: رجل أعزب.

276) ينظر: الرؤى المقنعة: 417.

277) الألوان في اللغة والأدب: الصادق الميساوي، حوليات الجامعة التونسية، ع 36، 1995 : 251.

278) ينظر المطر في الشعر الجاهلي.

279) ينظر: النار في الشعر الجاهلي: 75.

280) الرؤى المقنعة: 417.

281) في الشعر الإسلامي والأموي: 412.

282) ينظر: المبحث الأول (رؤية الطلل) فصورة الدر المنثور تتكرر في القصيدة ذاتها.

283) يشنزه: يقلقه، الشأد: الندى، الجدر: نبت، شوازب: يبس، الفرثان: الجائع، العذب: القلائد التي في أعناقها من السيور، هبال: محتال، مقزع: مخفف الشعر، أطلس الاطمار: ثيابه وسخة بالية، غربه: ضده ونشاطه، العطب: الهلاك، يمشق: طعن خفيف، الوخض: طعن لا ينفذ، السحر: الرئة، المدري : القرن، اللهذم: الحديد الماضي، زاهق: الذي قد مات، الهذ: المر السريع، زعلاً: نشيطاً، جذلان: فرح.

284) ينظر: أحلام الخيال الفني: 241.

285) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): 192.

286) ينظر: مواقف في الأدب والنقد: د. عبدالجبار المطلبي: 83.

287) ديوانه: ق 50، 1455/1 وينظر: ق 7، 65، 86، الاعداد: البئر التي لا ينقطع ماؤها، خذل: أقامت على ولدها، ذرع: ولد، الهبرزي: الماضي في أمره، بهو: كناسه.

288) ينظر: الرؤى المقنعة: 60.

289) ينظر: م.ن : 61.

290) ينظر: الرحلة في الشعر الجاهلي: 118.

291) ديوانه: ق 67، 1671/3 أم خشف: ظبية، الخوق: الحلقة، الحضن: الناحية، عوهج: طويلة العنق، أعطاف كل شيء نواحيه، فاتر: ضعيف العظام، صفصف: المكان المستوي.

292) ينظر: قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبدالصبور: 58.

293) ينظر: رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: ياسين عايش، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م 28، ع 1، 2001 : 20.

294) ديوانه: ق 50، 1488/3، وينظر: ق 67، الجوف: المطمئن من الأرض، الحثل: سوء الرضاع، متزمل: متدثر متلفف.

295) رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم: 1.

296) ديوانه: ق 1، 114/1 وينظر: ق 89، 86، 28، 20، 13، 5. السي: ما استوى من الأرض، خدب: ضخم ، شوقب: طويل، شخت الجزارة: دقيق القوائم، خشب: غليظ خشن، المسماك: عود يكون في الخباء، الصقب: الطويل من كل شيء، النجب: لحاء الشجر، الآء والتنوم: نبتان، المرو: الحجارة البيض، مختضعاً: أي مطأطئ الرأس، يسطع: يرفع رأسه، الخرب: الثقب، الهجنع: الظليم الواسع الخطو، حادجه: هو الذي يشد على البعير قتبه ورحله، الطلة: العنق، النقب: اللون.

297) ينظر: الرؤى المقنعة: 339.

298) الكثب: القريب، نافجة: الريح الشديدة، خرجاء: سواد وبياض، الإيغال: المضي، الاهاب: الجلود، الشأو: الطلق، زعراً: لا ريش عليها، الدهاس: الرمل اللين السهل، الكراث: نبات، لفائفه: أكمامه، الهيشر: شجرة خشنة تسمق.

299) ينظر: الحيوان في الأدب العربي: شاكر هادي شكر: 309/2.

300) ديوانه: ق 45، 1345/2، وينظر: ق 61، الأعطان: جمع عطن وهو مبرك الإبل حول الماء، السربة: جماعة القطا، الجوازل: الفراخ، الرفض: ما تفرق، القلاقل: نبات.

301) ديوانه: ق 51، 1509/3.

302) ديوانه: ق 6، 234/1.

303) ديوانه: ق 61، 1587/3.

304) ينظر: ديوانه: ق 26، 848/2.

305) ينظر: ديوانه: ق 78، 1771/3 وق 79، 6.

306) ينظر: ديوانه: ق 78، 1773/3.

307) ينظر: المبحث الثاني، رؤية الصحراء.

308) ينظر: ديوانه: ق 14، 536/1.

309) ينظر: ديوانه: ق 42.

310) ينظر: ديوانه: ق 78، 1773/3، وق 1.

311) ينظر: ديوانه: ق 12، 1/417/1 وق 49.

312) ينظر: ديوانه: ق 50.

313) ينظر: ديوانه: ق 26.

314) ينظر: ديوانه: ق 4.

314) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 85، 96.

315) ينظر: الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك فروم، ترجمة: سعد زهران: 61، 92

316) ينظر: نظرية التأويل: مصطفى ناصف: 78.

317) ينظر: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية: مطاع صفدي: 72.

318) ينظر: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي: 22.

319) ينظر: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: د. حبيب الشاروني: 47-50.

320) ينظر: م.ن : 142.

321) ينظر: مشكلة الحب: د. زكريا إبراهيم: 40-41.

322) ينظر: انتروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبرتون، ترجمة: محمد عرب صاصيلا: 31.

323) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 83.

324) ينظر: النفس والجسد عند ديكارت وكبار الديكارتيين: جلال الدين سعيد: 9.

325) ينظر: الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام: د. مؤيد اليوزبكي، بحث مقدم إلى المؤتمر العلمي السنوي لكلية الآداب 2002. وينظر: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين: سمير الحاج شاهين: 11.

326) ينظر فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: 168.

327) ينظر: م.ن : 58.

328) ينظر الوجودية : جون ماكوري، ترجمة: د. إمام عبدالفتاح إمام: 165.

329) ينظر: م.ن : 168.

330) ينظر: طريق الفيلسوف: جان فال، ترجمة: احمد حمدي محمود: 121.

331) ينظر: الوجودية: 252-254.

332) ينظر: موقف الإنسان التناقضي من الوجود: إريك فروم، عرض وتلخيص: إميل توفيق، مجلة الأديب، ج 5، 1964، بيروت: 9.

333) ينظر: رؤية دوستويفسكي للعالم: نيقولا برديانف، تر: فؤاد كامل: 28.

334) ينظر: الشعر والزمن، جلال الخياط: 24.

335) ديوانه: ق 11، 330/1.

336) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 143.

337) ينظر: الأغاني: 123/16.

337) ديوانه: ق 51، 1534/3، الموجبة: الكبيرة التي توجب النار.

338) ديوانه: ق 67، 1689/3، وينظر: ق 11.

339) ديوانه: ق 5، 195/1، شعوب: اسم للمنية.

340) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 170.

341) العزلة والمجتمع: نيقولاي بردياثف، تر: فؤاد كامل: 102.

342) ينظر: مولد الفكر: 23.

343) ديوانه: ق 26، 847/2.

344) الفلسفة الوجودية: زكريا إبراهيم: 97.

345) ينظر: أحلام الخيال الفني: 168.

346) ديوانه: ق 11، 355/1، الظمء: ما بين الشربين، وهو وقت الورود، وهنا يعني: الأجل.

347) سورة ق، الآية (١٦).

348) ديوانه: ق 38/1، الغمرة: الماء الكثير.

349) ينظر: جماليات المكان: 110.

350) ديوانه: ق 22، 706/2.

351) ينظر: الزمن في الأدب: 22.

352) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 90.

353) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي: 50.

354) ديوانه: ق 35، 1108/2. وينظر: ق 14، 16، 24، 26، 33، 36. أثناؤه: أطرافه، الرويزي: طيلسان أخضر، جبته: قطعته ، أحم علافي: الرحل أسود، المطاود: المذاهب والمطاوح.

355) ينظر: زمن الشعر: 189.

356) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: 9.

357) ديوانه: ق 67، 1684/3. التعريس: النزول للنوم في آخر الليل، اثنتين: الركبتين، اثنتين: الثفنتين، فردة: الكركرة، مخيط: ممر، غير جعدة: رجلا سبطة سهلة، العرنين: الأنف، هدف: شرف من الأرض.

358) ينظر: الزمان الوجودي: عبدالرحمن بدوي: 182.

359) ينظر: الأنا الأعلى في الذات العربية، البطل في التصوف والانثروبولوجيا والفنون والأحلام: د. علي زيعور، آفاق عربية، ع 5، 1980 : 27.

360) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: 9.

361) ينظر: الإنسان بين الجوهر والمظهر: 116.

362) ينظر: تنوير المنير في بحث المخاطب عن الضمير: 10.

363) ينظر: م.ن: 4.

364) ديوانه: ق 5، 191/5. الزول: الرجل الظريف، وهنا: خفيف اللحم، جراز المضارب: قطوع.

365) ينظر: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية: د. سعيد توفيق: 202.

366) ينظر: م.ن : 211.

367) ديوانه: ق 11، 333/1. الشحوب: التغير والهزال، تخديد: الهزال واضطراب اللحم، مريد: منكر شديد، التنقيح: ذهاب اللحم من العظم، نضار: شجر خالص.

368) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 87.

369) ديوانه: ق 13، 467/11. وينظر: ق 14، 25، 33، 35، 43، 48. المداوس: المصاقل، مخفق: سريع القطع.

370) ينظر: الوجودية: 128.

371) ينظر: سورة يوسف، الآية (23-25).

372) ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب: 66.

373) ينظر: الزمان الوجودي: 186-187.

374) ديوانه: ق 22، 707/2. وينظر: ق 16، 19، 25، 35، 36.

375) ديوانه: ق 50، 1473/3.

376) ينظر: الزمان الوجودي: 172.

377) ديوانه: ق 13، 487/1. وينظر: ق 42، 51. أقنى: أعوج المنقار، الرهوة: المرتفع من الأرض، طراق: بعضه على بعض، الربعة: المكان المرتفع، يترقرق: يجيء ويذهب.

378) ديوانه: ق 19، 682/2. وينظر: ق 45.

379) ينظر أبعاد التجربة الفلسفية: 90.

380) ديوانه: ق 21، 699/2. نياف السمك: طويلة السمك، السمك: أعلاها، مقورة: ضامرة الظهر، القتود: عيدان الرحل، لينة: نخلة، سوقاء: طويلة الساق، تهفو: تضطرب.

381) جماليات المكان: 102.

382) ينظر: جماليات المكان: 103.

383) ينظر: م.ن: 97.

384) ينظر: م.ن: 163.

385) ديوانه: ق 36، 1141/2. وينظر: ق 50، 18. المقايسة: المقادرة، البرى: الخلاخيل، السديف: شحم السنام، جامس: أي جامد، القلامس: البحار أي السادة الأشراف، الرماح المداكس: القوية على الطعن، الظبة: حد السيف.

386) ينظر: الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب: شكري محمد عياد: 150.

387) الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 154.

388) ديوانه: ق 16، 633/2. وينظر: ق 40، 47، 37. المجمهر: المجموع، العناجيج: الطوال الأعناق من الخيل، خطر الرمح: اهتز، لجب: صوت، العشير: الغبار، الكماة: الشجعان، الحواء: فرس، الجديات: طرائق الدم ودفعه، العدملي: كل مسن قديم.

389) النيب: الناقة المسنة، اجتيب: البس، السنور: الدروع، العوان: التي قبلها حرب، السلوقية: الدروع، الطم: العدد الكثير، العادي: القديم.

390) تطحر: تدفع وترمس.

391) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 89.

392) إياس: إلياس، الوالدة: هي الخندف، تدهى البنين: تلدهم دهاة.

393) ديوانه: ق 42، 1291/2. وينظر: ق 26.

394) ديوانه: ق 45، 1352/2. وينظر: ق 51، 39، 32.

395) ديوانه: ق 51، 1532/3، المساند: من السناد: وهو عيب في الشعر، المحال: من الكلام: ما عدل عن وجهه كالمستحيل.

396) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: 26، 43. والتطور والتجديد في الشعر الأموي: 120.

397) ديوانه: ق 40، 1239/2، حبارها: أثرها.

398) ديوانه: ق 22، 715/2. غريض: طري، محبرة: موشاة مزينة، اسحنفرت: مضت وتتابعت، قضيب: التي لم تذلل من النوق، المخلوج: البعير.

399) ديوانه: ق 28، 936/2. وينظر: ق 14، 21، 45، 50،

400) ينظر: الوجودية: 151.

401) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 23.

402) ديوانه: ق 26، 858/2. وينظر: ق 11.

403) ديوانه: ق 2، 155/1. الرسل: اللبن.



معركة أدبية
مجهولة بين العقاد
والرافعي



مصطفى يعقوب

منذ أكثر من عشرين عاماً طرح الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين على بعض أصدقائه من الأدباء السؤال التالي: لماذا لا يُؤرَّخ للمعارك الأدبية التي دارت عبر نصف قرن من الزمن؟

ولم تكن معظم الردود في صالح السؤال - أو الاقتراح بمعنى أصح - بحجة أن الكثير من هذه المعارك يشوبها الكثير من غُثاء القول والاتهامات الشخصية التي تحمل وزرها أصحاب الصحف[1].

ولعلنا لا نتجاوز الصواب إن قلنا، إن تأريخ النقد التي تمثل المعارك الأدبية مادته الأساسية، هو عمل ممتاز بكل المقاييس، فهو توثيق لجزء مهم من تاريخ الأدب العربي، تكاد تخلو منه المكتبة العربية.

وإذا كانت الاتهامات الشخصية، وما يصاحبها عادة من أسلوب جارح أو ألفاظ خارجة عن حدود المألوف في الحوار تؤذي سمع القارئ، وهو أمر سوف يعوق عملية جمع وتسجيل نصوص المعارك الأدبية كما وردت في حينها في رأي البعض.

والذي نود أن نقوله في هذا الشأن، إن مثل هذا الأسلوب أو تلك الألفاظ إن كانت سائدة أو مقبولة في وقت ما، دون حساب أو مؤاخذة، فلأنها كانت تمثل - في حينها - لغة العصر، بما تمثله مفردات هذه

اللغة من مؤشر هام للحياة السياسية والاجتماعية فضلاً عن الجانب الشخصي.

وإذا كان البعض قد يستهجن تلك المفردات، ويستحسن إسقاطها لدى تأريخهم للمعارك الأدبية، فإن هذا يعد تصرفاً غير مقبول في مجال تسجيل الوثائق التاريخية.

والحقيقة أن الأمانة العلمية تقتضي أن يعلم القارئ كل ما قيل باعتباره جزءاً من الخطاب النقدي السائد وقتها.

ولعل الأمر يحدونا جميعاً - كتاباً وقراء - أن يرى اقتراح الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين النور، إذ إنه سوف يحرك المياه الراكدة في واقع الأدب العربي المعاصر.

ويسرني بهذه المناسبة أن أعرض معركة أدبية، فريدة من نوعها، ذات قدر كبير من الحيدة والموضوعية، لكاتبين اشتهر كل منهما بعدم الحيدة والبعد عن الموضوعية تجاه الآخر. وهي من المعارك الأدبية المجهولة التي لا يدري غالبية الكتّاب والباحثين في النقد الأدبي من أمرها شيئاً.

معركة مجهولة:

كان الوسط الأدبي في مصر - في النصف الأول من القرن الماضي - مسرحاً لمعارك نقدية، لا نجاوز الصواب كثيراً إذا استعرنا بعض المصطلحات العسكرية فوصفناها بأنها معارك نقدية طاحنة.

وكانت هذه المعارك النقدية - شأنها في ذلك شأن المعارك العسكرية - قد خلّفت الكثير من الضحايا، وإن لم تخل من فائدة في نفس الوقت.

ولعل أبرز الضحايا - التي خلفتها تلك المعارك -: الأخلاق والحقيقة. فقد استهدفت غالبية هذه المعارك، الطعن على شخص المنقود نفسه بدلاً من عمله الإبداعي، وهو الهدف الأساسي من عملية النقد. وهو طعن لو قاله أحد اليوم لتكاملت أركان جريمة السب والقذف التي يعاقب عليها القانون، والأمثلة على ذلك أكبر من أن تحصى.

أما الحقيقة فقد غلب على عدد غير قليل من تلك المعارك، مجافاة قول الحق والبعد عن جوهر الحقيقة، حتى وإن كانت ساطعة سطوع الشمس.

وعلى الرغم من هذا الجانب السلبي فإن لتلك المعارك - في المقابل - جانباً إيجابياً مهماً وهو: ظهور بعض الآراء النقدية التي ساهمت في ترسيخ أسس ومفاهيم النقد الأدبي وظهور المذاهب النقدية المعاصرة، الأمر الذي أفاد العمل الأدبي أيما إفادة من حيث التقويم أو التقييم.

وعلى أي حال، فإنه مهما قيل عن هذه المعارك - سلباً أو إيجاباً - فقد ذهب غُثاء القول، وبقي النقد الصميم، وهذا ليس بالأمر اليسير.

ولقد كان من بين الأسماء الكبيرة التي ارتبطت بالمعارك النقدية، اسمان شهيران كانا فرسي رهان في هذه المعارك. وأغلب الظن أن تاريخ النقد الأدبي سوف يتوقف طويلاً عند هذين الاسمين. وهذان الاسمان هما؛ عباس محمود العقاد ومصطفى صادق الرافعي.

فقد تحامل الأول على شوقي، عندما نقده نقداً مراً وسلبه كل ميزة شعرية في كتابه المشهور «الديوان في الأدب والنقد». ليس هذا فحسب، بل إنه ألّف رواية شعرية في معرض نقده لمسرحية شوقي

الشعرية «قمبيز»، تهكم فيها العقاد على شوقي، ووصفه على لسان أشخاص الرواية بأنه قزم وأبله ومسخ وخبيث وسليط... إلخ[2].

ولم يتغير رأي العقاد بعد وفاة شوقي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول: «ومعظم ما تقرأ من ثناء هؤلاء على شوقي إنما هو في باطنه حقد على العقاد، وليس بحب لشوقي ولا تشيّع لشخصه أو كلامه، وذلك ضرب من الرأي المعكوس، أن يقابلوك مقابلة الند للند، فيعتصموا باسم من الأسماء يسترون وراءه حقدهم وسخائم نفوسهم باسم العدل والغيرة والإعجاب... إلخ»[3].

أما الثاني؛ وهو الرافعي فقد تكفّل بطه حسين عندما أصدر كتابه الشهير «في الشعر الجاهلي»، وعلى الرغم من أن الكتاب قد أثار ضجة كبرى وقت صدوره سنة 1926م، شغلت الرأي العام في مصر لزمن طويل، وعلى الرغم - أيضاً - من أن جمعاً كبيراً من الكتّاب قد تصدوا لما جاء بالكتاب، إلا أن الرافعي الذي ألّف كتاباً أسماه «تحت راية القرآن» كان أكثر الكتّاب حدّة وعنفاً إلى درجة أن الرافعي شكك في عقيدة طه حسين كما استعدى عليه السلطات[4]، مما هو معروف ومشهور في تلك المعركة.

وكان العقاد والرافعي كلاهما يشعر في قرارة نفسه - لأسباب نفسية واجتماعية - بأنه الأديب المتفرّد من بني جيله وأوحد عصره في الأدب، ولا أحد يدانيه أو ينازعه تلك المكانة، وإلا لقي ما لا يود أن يلقاه من خصومة لا هوادة فيها ولا لين؛ خصومة تستباح فيها الأخلاق والفضيلة.

ومن طبائع الأشياء في هذه الحالة وفي عصر كهذا العصر، أن يتصادم العقاد مع الرافعي في معارك متصلة، لا تهدأ حيناً إلا وتثار من جديد وكأنها استراحة المحاربين. وقد قذف كل منهما خصمه - خلال تلك المعارك المتصلة - بأسوأ النعوت وأحط الصفات مما يأباه

الذوق السليم ولا يستقيم مع أدب الحوار أو أعراف الخصومة الشريفة. ويكاد يتفق نقاد العقاد ودارسوه على أن معركته مع الرافعي كانت من أعنف المعارك التي خاضها العقاد في حياته، بل تعتبر في ميدان الأدب بوجه عام[5].

ولسنا في معرض تناول أسباب هذا الخلاف الذي بعُد عن حدود الأدب واقترب من حدود الهجاء، فقد تناوله - إجمالاً وتفصيلاً - لفيف من الكتّاب. غير أننا لا نجد حرجاً في أن نضيف سبباً قد أغفله هؤلاء الكتّاب؛ وهو أن كليهما - العقاد والرافعي - كان عاشقاً محباً للأديبة مي زيادة. ولا يخفى على القارئ للعقاد أن من أسماها بـ «هند» في قصته اليتيمة «سارة» هي بعينها «مي» في واقع الحياة، كما أن العقاد نفسه قد اعترف بحبه لمي في أكثر من مناسبة وفي أكثر من مجال[6].

أما الرافعي فقد ألّف من وحي حبه الجارف لمّي «أوراق الورد» و«رسائل الأحزان» و«السحاب الأحمر» وجميعها تفيض بلوعة الحب المكتوم.

إذاً فقلب مي كان مجالاً لخصومة من نمط آخر، لأن من شأن العاشق المحب ألا يشاركه في قلب المحبوب إنسان سواه.

وأغلب الظن أن هذه الخصومة قد خفيت على العيون، ومن المرجّح - في رأينا - أنها كانت المحرّك الذي يُطل من وراء الستار ليزيد من حدّة الخصومة بين الأديبين العاشقين.

نخلص من هذا كله إلى القول، بأنه قد أتيح لنا أن نعثر في بعض أعداد مجلة «المقتطف» الشهيرة التي كان يصدرها الأستاذ فؤاد صروف على معركة نقدية مجهولة بين العقاد والرافعي.

وترجع أهمية هذه المعركة إلى الأسباب التالية:

أولاً: إن هذه المعركة والتي تنشر الآن لأول مرة منذ ما يقرب من خمسة وسبعين عاماً، لا يدري من أمرها الباحثون في النقد الأدبي شيئاً.

وعلى الرغم من كثرة المؤلفات التي تتناول - بصورة أو بأخرى - المعارك النقدية، فإنه لم يرد أي ذكر لهذه المعركة في تلك المؤلفات. فالأستاذ أنور الجندي لم يذكرها ضمن عشرات المعارك الأدبية في كتابه الموسوعي «المعارك الأدبية في مصر منذ 1914-1939»، كما أنها لم ترد أيضاً في كتاب الأستاذ سامح كريم «العقاد في معاركه الأدبية والفكرية».

ولقد كان من المفروض على الأستاذ عبدالحي دياب أن يذكرها ضمن ما ذكره من معارك العقاد النقدية في كتابه الضخم «عباس العقاد.. ناقداً» ولكنه لم يفعل لأنه - في رأينا - لم يعلم عن أمر هذه المعركة شيئاً.

ولعل الإشارة الوحيدة لهذه المعركة الأدبية جاءت عرضاً في كتاب الأستاذ محمد سعيد العريان «حياة الرافعي»، كإشارة عابرة[7] لا يتوقف عندها القارئ طويلاً بالقياس إلى معارك الرافعي الكبرى.

ثانياً: إن هذه المعارك جاءت على غير المألوف - بالنسبة للرجلين - في معاركهما النقدية، فقد تميزت بقدر عال من الموضوعية قوامها دفع الرأي بالرأي ومقارعة الحجة بالحجة، فهي معركة نظيفة - إذا صح التعبير - عدا بعض الغمز اليسير من قِبَل الرافعي.

ولعل القارئ لهذه المعركة التي جاءت على مثال غير مسبوق في طبيعة المعارك التي سادت في الوسط الأدبي بمصر وقتها، وسوف لا يخالجه أدنى شك في أنه أمام مناظرة بين إمامين من أئمة البلاغة

أو النحو فهي أقرب ما تكون - في بعض ما ورد فيها - إلى مناظرة الكسائي وسيبويه الشهيرة في تاريخ الأدب العربي.

ثالثاً: إذا كان من المعروف رأي العقاد في شعر شوقي، وهو رأي لم يتراجع عنه لا في حياة شوقي أو بعد مماته، فإن أهم ما في هذه المعركة؛ أنها المرة الأولى وأغلب الظن أنها المرة الوحيدة التي ينصف فيها العقاد شوقياً. وهذا ليس بالأمر القليل في حد ذاته.

* * *

وقد بدأت هذه المعركة فصولها عندما نشر الرافعي مقالاً ضافياً عن شوقي وشعره في «المقتطف» الصادر في أول نوفمبر سنة 1932م، وإذا بالعقاد على غير العادة يعقّب على ما كتبه الرافعي تعقيباً مقتضباً في عدد «المقتطف» التالي مباشرة الصادر في أول ديسمبر 1932 مبيناً عدم صحة ما ذهب إليه الرافعي في بعض أبيات شوقي.

وقد رد الرافعي على العقاد في عدد فبراير سنة 1933 من «المقتطف» رداً طويلاً حشد فيه كل أسلحته للدفاع عن رأيه وصحة ما ذهب إليه.

وفيما يلي تعقيب العقاد ورد الرافعي عليه.

نقد شوقي:

حضرة الفاضل الأستاذ فؤاد صرُّوف:

تحية واحتراماً وبعد.. فقد قال الأديب مصطفى الرافعي في فصل له عن شوقي بالمقتطف الأخير: «دع غلطته في قوله - تميل عني - فإن صوابها تمل إذ هي جواب إن الشرطية».

هكذا قال الأديب الرافعي معقباً على بيت شوقي:

إن رأتني تميل عني كأن لم   تك بيني وبينها أشياء

والذين يعرفون النحو يعلمون أن الخطأ إنما هو في تصحيح الرافعي لا في البيت المنتقد لأن رفع جواب الشرط المسبوق بفعل ماضٍ صحيح مستحسن كجزم الجواب على السواء لم يخطئه أحد قط من علماء اللغة والنحاة. وأشار الأديب الرافعي إلى البيت الآتي:

عيسى الشعور إذا مشى   رد الشعوب إلى الحياة

وظن أن «الشعور» هنا زائدة من قبيل الأمور في البيت الآخر:

ولو زلت غُيِّب عمرو الأمو   ر وأخلى المنابر سحبانها

والصواب أن «عيسى الشعور» في البيت السابق من تشبيه الإضافة المعروف في البلاغة وليس ثمة حشو ولا إقحام في تركيب الكلمات، فالبيت معناه أن الشعور إذا مضى في الشعوب ردها إلى الحياة كما كان عيسى يحيي الموتى. ومثل هذا أن يقال: «خمر الريق» في تشبيه الريق بالخمر على الإضافة، أو يقال: «موت الغباء» في تشبيه الغباء بالموت على هذا المعنى. أما ما عدا ذلك من المآخذ في مقال الأديب الرافعي فلا أرى أن أناقشه فيه.

عباس محمود العقاد

الجاحظ في مصر

تفضل المقتطف فكتب كلمة عن كتابنا «أدب الجاحظ» في عدده الصادر في نوفمبر الماضي دل فيها محرره الفاضل على ما انطبع عليه من أدب فائق وخلق كريم. وقد أشار إلى قولنا في هذا الكتاب (ص 79): ووقعت في كتاب على أنه (أي الجاحظ) وفد على

مصر وأقام بها زمناً وأجرى بها اختبارات فيما عثر عليه من حيوانها »
وقال: وحبذا الحال لو أشار إلى الفقرة.

نقد ورده:

حضرة محرر المقتطف..

سرني ما قرأت في مقتطف شهر نوفمبر (1932) للفاضل عباس محمود العقاد من دفاعه عن شوقي رحمه الله وتخطئتي في مسألتين استخرجهما من مقالي. وزادني سروراً أن أكون الذي جعل العقاد ينحاز إلى شوقي...

المسألة الأولى:

أشرت في مقالي إلى غلطة شوقي في قوله:

إن رأتني تميلُ عني كأن لم تكُ بيني وبينها أشياءُ

وقلت إن صوابها تملْ لأنها جواب إن الشرطية. فقال العقاد: «والذين يعرفون النحو!!! يعلمون أن الخطأ إنما هو في تصحيح (كذا) الرافعي لأن رفع جواب الشرط المسبوق (كذا) بفعل ماض صحيح مستحسن كجزم الجواب على السواء (كذا) لم يخطئه أحد قط من علماء اللغة والنحاة. نقول ولكن إذا كان الرفع والجزم سواءً وكان تصحيحنا بالجزم فكيف يكون الخطأ «إنما هو في التصحيح»...؟ كما أنهم لم يقولوا إن الجواب الذي يرفع هو «المسبوق بفعل ماض» بل هو الذي يكون فيه الشرط فعلاً ماضياً وشتان بين كلام وكلام.

يشير الكاتب إلى القاعدة المذكورة في كل كتب النحو من أن الجواب يرفع أو يجزم إذا كان الشرط ماضياً لفظاً أو معنى والجزم هو

المختار عند قوم والرفع جائز، وعند قوم العكس، وعند آخرين يجب الرفع. ولم يقل أحد من النحويين أنهما «على السواء».

ولكن مع ورود هذه القاعدة في كل كتب النحو لايزال بيت شوقي عندنا غلطاً لأننا لسنا من «الذين يعرفون النحو» معرفة النقل من الكتب والتقيد بالرأي خطأ وصواباً ولا هذا مذهبنا في الأدب ولا في اللغة ولا نقلد أحداً ولا نتابع أحداً بل لابد أن يمرَّ ما في الكتب من هذا الرأس بديّاً فيجيء مجيئه الأول من ناحية أهله ثم مجيئه الثاني من ناحيتنا إذ لم تكن صناعتنا الترجمة ولا التلخيص فتجعل طبيعتنا النقل والإغارة على أقوال الناس وخلط شيء بشيء وادعاء الخليط كما يفعل أكثر المترجمين الذين يأبون إلا أن يكونوا كتاباً وأدباء لا من ناحية أنهم أدباء وكتّاب بل من ناحية أنهم تراجمة... وسنعرض هنا كل أقوال النحاة في رفع جواب الشرط على نسق من القضايا ونعترضها بالنقد ثم نترك الجواب عنها لنحوينا الجديد لعلنا نفيد منه علماً لم نجده عند سيبويه ولا الخليل ولا المبرد ولا غيرهم:

(1) لا يمكن أن يجعل رفع الشرط في تلك الصورة قاعدة يُقتاس بها إلا إذا سمع في الكلام المنثور دون المنظوم إذ النظم محل الضرورة في أشياء كثيرة معروفة أما النثر فهو على السعة ولا يجوز فيه إلا الجائز. فما هي الأمثلة التي نقلها النحاة عن العرب لتلك القاعدة وعن أي القبائل سمعت وهل هو السماع الذي يعضده القياس أم السماع الضعيف؟

(2) لم يزيدوا في كتبهم على أن قالوا إن ذلك مسموع ولم يزد سيبويه في كتابه على هذه العبارة: «وقد تقول (تأمّل) إن أتيتني آتيك أي آتيك إن أتيتني قال زهير:

وإن أتاه خليلٌ يوم مسألة   يقولُ لا غائبٌ مالي ولا حَرِمُ

فأنت ترى أن سيبويه يضع مثالاً ويأتي بالشاهد عليه من الشعر والشعر محل الضرائر يجوز فيه ما لا يجوز في الكلام ولا اضطرار في بيت شوقي إذ يستطيع أن يقول: إن رأتني تصدَّ عني. فلا شاهد في كلام سيبويه على رفع الجواب.

(3) إن أداة الشرط تجزم فعلين فإذا كان الجواب مرفوعاً قيل في إعرابه إنه فعل مضارع مرفوع في محل جزم، فإذا لم تكن ثمَّ ضرورة من الوزن فما الذي يمنع الجزم أن يظهر على الجواب في كلام هو من لغة النهار والليل وما علة تقدير الجزم ولما يقدَّر في مثل إن زرتني أكرمُك وأنت تستطيع أن تقول أكرمْك؟

(4) من أجل هذه العلة يقول سيبويه ومن تبعه إن «أكرمُك» في مثل هذه الصورة ليست هي الجواب بل الكلام على نية التقديم أي الأصل «أكرمُك إن زرتني» فالجواب محذوف. وفي هذا الرأي (وهو أقوى الآراء وأسدُّها) لا يقال إن جواب الشرط مرفوع. ثم إن فرقاً في البلاغة بين قولك أكرمك إن زرتني وقولك إن زرتني أكرمك فلماذا يقلب سيبويه إحدى العبارتين إلى الأخرى على حين قائلُها لم يرد إلا وجهاً بعينه. وما هي ضرورة التقديم مادام الكلام على السَّعة؟

(5) ومن أجل هذه العلة أيضاً يقول الكوفيون والمبرِّد من البصريين إن (أكرمُك) ليست هي الجواب والكلمة على تقدير الفاء فالأصل إن زرتني فأكرمُك وبهذا يكون الجواب جملة اسمية. ولكن ما هي ضرورة حذف الفاء وتقديرها في وقت معاً والكلام ليس موزوناً يختلُّ معه الوزن إن ذكرت الفاء وقائلها لو أرادها لذكرها لأن الجملة من الكلام المبتذل الذي لا يراد منه شاهد في البلاغة؟ وهم قاسوا ذلك على مثل قوله تعالى **﴿ومن كفر فأمتِّعُه قليلاً﴾**. **﴿ومن عاد فينتقم الله منه﴾**. **﴿ومن يؤمن بربه فلا يخاف بَخْساً ولا رَهَقا﴾**. ولكنهم غفلوا عن

سر هذه الفاء فقاسوا عليها ذلك أمثال المبتذل ولعل نحويّنا يبين للناس هذا السر.

(6) ويقول بعض من ذهبوا إلى أن سبب رفع الجواب تقدير الفاء أن هذه الفاء تقوم في إفادة الربط مقام الجواب.... فيصح رفعه وتركُ جزمه استغناء عنه بالفاء... وهذا كما ترى من الخلط.

(7) قال قوم من النحاة إن الكلام ليس على نية التقديم ولا على تقدير الفاء ولكن لما لم يظهر لأداة الشرط تأثير في فعل الشرط لكونه ماضياً ضعف عن العمل في الجواب. وهذا على مذهب أن فعل الشرط هو الذي يجزم الجواب وهو غير الرأي الذي عليه التحقيق إذ يلزم أن لا يكون الجواب معمولاً لأداة الشرط لفظاً ولا تقديراً. والجزم ليس قوة ميكانيكية... يبطل تأثيرها إذا انتهى إلى فاصل لا يتأثر بها فلا تتعدّى إلى ما وراء هذا الفاصل. ثم إن فعل الشرط إذا كان مضارعاً مبنياً كان كالماضي في عدم ظهور الجزم فيه ومع ذلك لا يرفع الجواب بعده. فبطل هذا الرأي كله.

(8) إن القرآن الكريم وهو أفصح الكلام لم يأتِ فيه رفع الجواب مطلقاً بل جاء بالعكس في قوله تعالى: **﴿من كان يريد الحياة الدنيا وزينتها نُوَفِّ إليهم أعمالهم فيها﴾**. وقوله تعالى: **﴿من كان يريد حرْثَ الآخرة نَزِدْ له في حرثه، ومن كان يريد حرث الدنيا نؤتِه منها﴾**. فيخلص من كل ذلك أن أقوال النحاة ساقطة كلها وأن الأساس الذي بنيت عليه من السماع مجهول لم يأتِ به أحد وأنه لم يُفْرَق لأحد منهم عن علة مقنعة في زعمهم رفع الجواب بل عارض بعضهم بعضاً ومتى تعارضت الأقوال تساقطت، وأن الأصل الصحيح الذي بين أيدينا وهو القرآن الكريم ينكر هذه القاعدة فلم يأت بها ولا مرة واحدة وأتى بخلافها مراراً فكيف يكون التأويل بعد هذا وما هو الوجه الصحيح

وكيف يُدفع السماع الذي نصُّوا عليه وكيف يكون الدفاع عن هؤلاء النحاة وهم قد عجزوا عن البرهان القاطع؟

المسألة الثانية:

قلنا إن من التركية في شوقي إضافات وهمية.. لا محل لها في ذوق البلاغة كقوله:

عيسى الشعور إذا مشى   رد الشعوب إلى الحياة

فقال العقاد: «وظن أن الشعور هنا زائدة... والصواب أن «عيسى الشعور» في البيت السابق من تشبيه الإضافة المعروف في البلاغة وليس ثمة حشو ولا إقحام في تركيب الكلمات فالبيت معناه أن الشعور إذا مضى (كذا) في الشعوب ردها إلى الحياة كما كان عيسى يحيي الموتى. ومثل هذا أن يقال «خمر الريق» في تشبيه الريق بالخمر على الإضافة أو يقال «موت الغباء» - حفظك الله - في تشبيه الغباء بالموت على هذا المعنى».

قلنا وبهذه الأسطر القليلة كدنا ننسى أن العقاد «من الذين يعرفون النحو» إذ هو لا يميز في معاني الإضافة النحوية بين خمر الريق وموت الغباء وبين عيسى الشعور، ولا يعرف أن الأول إضافة نكرة إلى معرفة تتعرف بها وأن «عيسى الشعور» إضافة إلى معرفة وذلك ممتنع إلا إذا جاز تنكير العَلَم واعتباره كواحد من جملة من سمي باسم عيسى وهذا محال لأنه ليس في الدهر كله إلا عيسى واحد خُصَّ بتلك المعجزة.

وقال بعضهم بل تجوز إضافة العَلَم مع بقاء تعريفه إذ لا منع من اجتماع تعريفين إذا اختلفا وذلك متى أضيف العَلَم إلى ما هو متصف به معنىً نحو زيد الصدق. قال يجوز ذلك وإن لم يكن في الدنيا إلا

زيد واحد. نقول: ولكن عيسى عليه السلام لم يتصف في المعنى «بالشعور» حتى تجوز إضافته إليه بل اتصف بإحياء الموتى «والشعور» من صفة كل حي لا من خصائص عيسى وحده. وعلى فرض أن يقال إن «الشعور» في لغة العقاد هو إحياء الموتى فيبقى أن عيسى لم يحيي آلافاً ولا مئات ولا عشرات من الأموات فالأحياء ليس وصفاً ملازماً له ملازمة الصدق لمن عرف به على أنه طبيعة فيه فتجوز الإضافة في «زيد الصدق» ولا تجوز في «عيسى الشعور». وإنما المثل الصحيح في هذا الباب قولهم «زيد الخيل» لملازمته إياها وأنه فارسها في الغارات «وعمرو الصَّمصامة» لأنه لا يضرب إلا بها فكأنها إحدى يديه.

ونحن لم نقل إن «الشعور» زائدة كما توهم العقاد ولا تعرضنا لكونها إضافة إلى تشبيه أو على النحوية ولم نزد على أن قلنا إنها وهمية لا محل لها في ذوق البلاغة فلننظر فيها الآن من هذه الناحية. إن ساغ في ذوق البيان أن تقول ريقٌ مثل الخمر وغباء مثل الموت فهل يُسيغ ذوقك أن تقول شعور مثل عيسى؟ وإذا كان هذا التشبيه بارداً ركيكاً في أصله فكيف يجوز أن تحيله إلى التشبيه البليغ فتحذف منه أداة التشبية وتضيف المشبَّ به إلى المَشبَّه فتقول «عيسى الشعور» إذا فعل وفعل...؟ والفرق بين قولك «ريق كالخمر» وقولك «خمر الريق» إن هذه الصورة الثانية تجعل الفرع في المبالغة كأنه الأصل لا الفرع فيصبح الريق ألذ وأقوى وأعظم نشوة من الخمر وكأنها عرفت به ولم يعرف هو بها. فهل يجوز على هذا أن يجعل الشعور أقوي وأعظم في المعجزة من عيسى....؟

وهنا يجب أن أصرح أني لم أقرأ قصيدة شوقي التي منها «عيسى الشعور» إلا في كتاب الديوان الذي أصدره العقاد في سنة

1921 حين توهَّم أنه يستطيع أن يهدم شوقي بمقالة في مثل السهولة الذي تستطيع أن تجمل بها الجبل ملفوفاً في نسخة من جريدة...

وكنت أهملت كتاب الديوان هذا فلم أقرأهُ مع أني منتقَد في الجزء الثاني منه باللغة التي ينقد بها العقاد من أقاموه وأقعدوه من غير أن يقعدوه أو يقيموه... وإنما قرأت ما كتب عني في نسخة كانت في يد أحد محرري الأخبار ثم تركتها، فلما أردت أن أكتب عن شوقي رأيت واجباً أن أطلع على ما كانوا يرمونه به فطلبت الكتاب من الصديق محرر المقتطف لأشير إليه إن كان فيه رأي أو سداد أو طريقة، وجاءني الجزء الأول فمرَّ في إحدى يدي محمولاً وفي الأخرى ملقىً به الأرض إذ ليس فيه إلا التعسف الذي لا يميز والخبط الذي لا يُهتدى معه إلى حقيقة. وكتب العقاد أربعين صفحة لم يعرف فيها من مآخذ شوقي إلا بيتاً واحداً هو قوله في الهلال:

تطلع الشمسُ حين تطلع صبحاً وتـنـحّـى لـمـنـجـلٍ حصّاد

وظن أنه أخذه من قول ابن المعتز:

انـظـر إلـى حـسـن هـلال بـدا يـهـتـك مـن أنـواره الـحـنـدسـا
كـمـنـجـلٍ قد صـيـغ مـن فـضـةٍ يـحـصـد من زهر الدجا نـرجسا

قال العقاد: وجاء شوقي فقال إنه (أي الهلال) منجل يحصد الأعمار. وكلام العقاد هذا هو الذي نبهنا إلى نقد الإضافة في «عيسى الشعور» لأن شوقي لم يأخذ من ابن المعتز بل أخذ من شاعر العراق المشهور عبدالباقي العمري الذي كان في القرن الماضي من أبيات يقال إنها من مبتكراته وهي:

عـلـيـنـا أهـلّـةُ هـذي الـشـهـور غدت تحصد العمر في مِنْجَلِ
وداسـت بَـيَـادِرُ أيـامـهِ نبات لياليه بالأرجل إلخ إلخ

وفي هذه الأبيات يقول العمري إن هذا الحصاد طُحن وعُجن:

وقد خبزته «سُليمى الهموم» بمسجور تنُّورها المصطلي

فمن ههنا تنبهنا إلى «عيسى الشعور» وما كان العمري إلا مقلداً الفرس والترك. وديوانه قد طبع في مصر من ثلاثين سنة وأهداه طابعه إلى شوقي وكان صديقه وصديقنا وهو الشيخ عثمان الموصلي. والغريب أن العقاد الذي فسر لنا «عيسى الشعور».... هو نفسه الذي قال في (الديوان): «ولكن شاعر العامة يعكس الآية فيقول إن الشعور رد الحياة وكلنا يعلم أن الحياة هي التي تنشئ الشعور».

لقد قلت في مقالي عن شوقي وأشرت إلى من حاولوا إسقاطه مراراً إنه «أراهم غباره ومضى متقدماً ورجع من رجع منهم ليغسل عينيه ويرى...»، وتفسير العقاد الآن دليل بيّن على أنه غسل عينيه...

مصطفى صادق الرافعي

الهوامش

1) في معترك الحياة، عبدالفتاح أبو مدين، ص 284.
2) رواية قمبيز في الميزان، عباس محمود العقاد، ص 77 وما بعدها.
3) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، ص 133.
4) تحت راية القرآن، مصطفى صادق الرافعي، ص 6.
5) العقاد في معاركه الأدبية والفكرية، سامح كريم، ص 99.
6) لمحات من حياة العقاد، عامر العقاد، ص 201.
7) حياة الرافعي، محمد سعيد العريان، ص 194.

